تنقید کی جمالیات
ساختیات،
پسِ ساختیات
جلد 6
پروفیسر عتیق اللہ

تنقید کی جمالیات

ساختیات، پس ساختیات

(جلد: 6)

پروفیسر عتیق اللہ

بک ٹاک

میاں چیمبرز، 3 ٹمپل روڈ، لاہور

تنقید کی جمالیات

پروفیسر عتیق اللہ

ناشر ——— بک ٹاک، لاہور

اشاعت ——— 2018ء

طابع ——— بھٹو پرنٹنگ پریس، لاہور

قیمت ——— -/995 روپے

بک ٹاک ——— میاں چیمبرز، 3- ٹمپل روڈ لاہور

فون ——— 042-36374044-36370656-36303321

Email:book_talk@hotmail.com

www.booktalk.pk

www.facebook.com/booktalk.pk

ہم سب کے عزیز عبدالسلیم خان

فرقانیہ جواب بھی ہمارے لیے ننھی سی گڑیا ہے

پیاری سی گڈّی مشیرہ

سب کے دُلارے فیضی کریم

اور غنچۂ نوبہار ننھی منی ربیعہ کے لیے

یہی ہیں دست مرے اور یہی مرے بازو

مشتملات

ادب اور آئیڈیولوجی

تعبیر کے اطراف

متفرقات

پیش روی

افلاطون اور ارسطو سے موجودہ عہد تک ادب کی زبان، ادبی اصناف یا شعری ہیئتوں، محرکات اور مجموعاً ان کے تاثر کی صلاحیتوں کو موضوعِ بحث بنانے کی روایت کا جو ایک سرگرم سلسلہ جاری ہے، اُس کی رَو اور رفتار کبھی یکساں نہیں رہی۔ لسانیات، تاریخ، فلسفہ، نفسیات اور سماجیات جیسے مختلف علوم اور دوسری زبانوں کے شعری قواعد یا یہ کہیے کہ شعریات نے ہمیشہ تنقید کے قایم کردہ کلیوں کو تہس نہس کیا، نئی ترجیحات کی نشو و نمو کی، نئی تکنیکوں، ادبی اور لسانی تجربوں حتیٰ کہ نئی اصناف اور ہیئتوں کی اختراع کے لیے ذہنی اور تخلیقی سطح پر آمادہ بھی کیا۔ ادبی تاریخ اور ادبی روایت کی ثروت مندی، تصورات کی نئی تنظیم اور ان کے مسلسل محاسبے، ان کی قطع و برید اور ترمیم و اضافے کے متوازی عمل میں مضمر ہے۔ ایک تصور دوسرے تصور کو بے دخل کرتا ہے تو اس کے ایک معنی یہ بھی ہوئے کہ اس نے بہ وجوہ اپنے معنی کھو دیے ہیں، زبان و ادب کے تقاضوں سے تطابق کی راہ میں خلل واقع ہو چکا ہے۔ نئے علوم اور زندگی کے نئے تجربات نے جس نئی حسیت کی تشکیل کی ہے اس کی ترغیبات کا خاکہ کچھ اور ہی طرح کی رنگ آمیزی کا تقاضہ کر رہا ہے۔ اس طرح فکر و محسوسات کے متداول سانچے ٹوٹتے رہتے ہیں اور نئے سانچے خلق ہوتے رہتے ہیں۔ جو ہمیشہ روایتی شعریات کے لیے ایک چیلنج کا حکم رکھتے اور بالآخر اُس کا ایک حصہ بن جاتے ہیں۔

ساختیات اور پس ساختیات کے ورود سے پہلے بھی ردّ و تنخ اور تنکیر و توسیع کی صورتیں

پیدا ہوتی رہی ہیں۔ مارکس اور فرائڈ کے تصورات وتحقیقات ہی کی طرح ساختیات کو بھی ایک نئے خیرہ کن اور انقلابی نظریے سے تعبیر کیا گیا ہے اور پس ساختیات نے اس سے بہت کچھ خوشہ چینی بھی کی اور بہت کچھ رد بھی کیا۔ انکار کے معنی کبھی مکمل طور پر انکار کے نہیں ہوتے اور انکار کی مہلت ہمیشہ ایک محدود عرصۂ زماں پر محیط ہوتی ہے۔ لیکن اس کا اثر کئی صدیوں اور نسلوں کو محیط ہوتا ہے۔ کسی چیز سے انکار اس چیز کی آگہی کے بعد کا مرحلہ ہے۔ آگہی، قبولیت کے ہم معنی نہیں لیکن یہ کبھی نہیں ہوتا کہ مکمل طور پر انکار کے دعوے کے باوجود آگہی کے بعض اجزا اس کے عمل میں شامل نہ ہوں بلکہ بعد کی نسلیں ہمیشہ انکار کے عمل میں ان اجزا کو تلاش کرتیں، چھان پھٹک کرتیں اور تطابق، انحراف، توسیع اور استرداد کے عوامل کی تہہ یا اصلیت تک پہنچنے کی کوششیں کرتی رہتی ہیں۔

ساختیات کو پس ساختیات نے گزشتہ صدی کے ساتویں دہے میں بے دخل کیا۔ لیکن دریدا کو بے دخل کرنے کی ترغیب بھی ساختیات ہی سے ملی بلکہ یہ کہا جائے کہ ردتشکیل کا بیج ساختیات ہی کی زمین سے پھوٹا ہے۔ ساسیئر نے ساختیاتی تصور نہ قائم کیا ہوتا تو دریدا 'رد' کسے کرتا۔ اس لیے ساختیات کی اہمیت اور معنویت کو کم کیا جاسکتا ہے، لیکن زبان اور ادراکِ حقیقت کا جو تصور اس نے دیا ہے اس کی وقعت کو نہیں جھٹلایا جاسکتا۔ دریدا کے ردتشکیل کے تصور کے سلسلے میں دریدا کے مقالے "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Science" (1966) کا ذکر ضروری ہے جو اس نے جانسن ہاپکنس یونیورسٹی کے ایک بین الاقوامی مذاکرے میں پیش کیا تھا۔ اس مقالے میں پہلی بار ساسیئر کے زبان کے ساخت کے تصور کو سوال زد کیا گیا تھا۔ دریدا نے لیوی اسٹراس کے لسانیاتی منظم ساخت کے دعوے اور 'مرکز' کے اس تصور کو بھی سوال زد کیا تھا جو اس کے نزدیک ساخت کی تنظیم کرتا اور اسے ضابطہ بند کرتا ہے۔ ساسیئر اس مرکز کو داخلی رشتوں کے افتراقی غیر مختتم کھیل کو قابو میں رکھنے کے تفاعل پر کاربند بتاتا ہے، دریدا۔ کہ مرکز سے انکار کے معنی بنیاد، قطعی اور جوہر سے انکار کے ہیں۔ دریدا کے علاوہ رولاں بارتھ (بعد کے دور میں) فوکو اور لاکاں بھی اس تمام علم اور صداقت کی معقولیت کو بے مرکز بتاتے ہیں جن کا انحصار خود تصدیق کردہ بنیادوں پر ہے اور جو عمل ترسیل کے امکان کے تصور پر قایم ہیں۔ فلسفے میں بنیاد مخالف تصور معنی، علم، صداقت، قدر

اور ذات یا موضوع جیسے روایتی تصورات کے تعلق سے تشکیک کے ساتھ مشروط ہیں۔ تانیثیت، نوتاریخیت اور قاری اساس تنقید جیسے ادبی مطالعات بھی بنیاد مخالف تصور پر استوار ہیں۔ جدیدیت کے نظریہ سازوں کی طرح ساختیاتی تصور کے تحت بھی کسی ایک معنی تک رسائی ممکن ہے بشرطیکہ ہم اس کے تہذیبی رسومیات اور کوڈز سے واقف ہوں۔ افتراق یا ضدوں کا علم بھی معنی کی فہم کی راہ وا کرتا ہے۔ جیسے سیاہ کے ذریعے سفید کو سمجھنا غریب کے حوالے سے امیر کو اور خوشی کے حوالے سے غم کو سمجھنا۔ لیکن دریدا کہتا ہے کہ افتراق کا یہ سلسلہ غیر مختتم ہے۔ دریدا کا کہنا ہے کہ ردتشکیل کو ایک واضح معین طریقِ کار کے طور پر نہیں دیکھنا چاہیے کیونکہ ردتشکیل اس تصور ہی کو رد کرتی ہے کہ ایسی کوئی قابو میں رکھنے والی ذہانت ہے جو زبان اور خصوصی طور پر ثنائی ضدوں binary opposition کے ساختیاتی اصولوں کو واضح کرتی ہو اور ان کی توثیق کرتی ہو۔

دریدا معنی کو اسی لیے محض ایک التباس قرار دیتا ہے کہ معنی ایک خودکار ذہن کا اظہار ہوتا ہے۔ ایک خاص لمحے میں معنی کے خلق ہونے کا مطلب فکر و خیال کا اظہار نہیں ہے بلکہ وہ محض ماقبل تصورات و رسومیات سے متعلق ہوتا ہے جن کی جڑیں پہلے ہی سے زبان میں پیوست ہوتی ہیں۔ رولاں بارتھ اور فوکو بھی اس متداول تصور کو رد کرتے ہیں کہ زبان فکر و افکار کا ایک بے لوث فارم ہے۔ پال دی مان زبان کے بدیعیاتی کردار کو موضوع بناتا ہے۔ اسی کے پہلے بہ پہلو جیوفری ہرٹ مین Geofferey Hartman اور جے ہلس J Hillis یالے اسکول (Yale School) ردتشکیل کو قایم کرتے ہیں۔ یہ گروہ ردتشکیل سے ادبی متون کے عملی تجزیے کا کام لیتا ہے۔

ردتشکیل یہ بھی نہیں مانتی کہ متن اور سیاق کے مابین کسی بھی قسم کا نمایاں فرق و امتیاز ہے۔ جس کے باعث اس پر غیر سیاسی ہونے کا الزام بھی لگایا جاتا ہے لیکن باربرا جانسن جو خود ردتشکیل کی نمائندہ ہیں تانیثیت اور مارکسیت سے متعلق ہونے کی بنا پر ان کی سیاسی وابستگی توجہ طلب ہے۔ وہ بالتکرار کہتی ہیں کہ ردتشکیل کو طبقہ، جنس اور نسل کے مسائل پر از سر نو غور کرنا چاہیے۔ گایتری اسپیواک بھی خود کو مارکسی تانیثی ردتشکیلی نظریہ سازوں میں شمار کرتی ہیں۔

پانچویں اور چھوٹے دہوں میں تہذیبی مطالعے نے اپنی جگہ بنالی تھی۔ ریمنڈ ولیمز اور رچرڈ ہوگرٹ Richard Hoggart نے 1964 میں Bermingham Centre for Contemporary Cultural Studies قایم کیا اور تہذیب کے تئیں بین العلومی مطالعے کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ یہ طریق کار روایتی سماجی علوم کے طرز ہائے مطالعہ سے مختلف اور متشدد نوعیت کا تھا۔ اس گروہ نے جو ترجیحات قایم کی تھیں ان کے تحت تانیثیت، مارکسیت اور نشانیات کے مطالعے کو بھی بنیاد بنایا جب کہ روایتی مطالعات میں تہذیبی پیداواروں کا مطالعہ ان کے سماجی اور تاریخی سیاق سے الگ تھلگ محض اشیا و متون کے طور پر کیا جاتا تھا۔ تہذیبی مطالعہ نسل، طبقہ اور جنس کو سیاسی ساختوں اور سماج ساختہ سلسلۂ مراتب کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔ تہذیبی مطالعہ اعلیٰ اور ادنیٰ یا پاپولر اور غیر پاپولر کلچر اور ادب جیسی درجہ بندیوں اور خانہ بندیوں کے روایتی تصور کو بھی مسترد کرتا ہے۔

بیانیہ کی بحث بہت پرانی ہے۔ لیکن بیانیات narratology کے تحت اس کے معنی، تصور اور متعلقات کا دائرہ خاصا وسیع ہو جاتا ہے۔ بیانیات اصلاً ساختیات کی ایک شاخ ہے۔ جس نے اپنی بیش تر اصطلاحات، لسانیات سے اخذ کی ہیں اور اب خود ایک آزاد اور خود مکتفی تصور کے طور پر بحث کا سرگرم موضوع مانا جاتا ہے۔ اس تصور کی تعریف کم سے کم لفظوں میں یہ کی جاسکتی ہے کہ بیانیات کے مطالعے کا منصب ہی یہ ہے کہ بیانیوں naratives میں معنی کیسے تشکیل پاتے ہیں اور وہ بنیادی طریق کار اور طریقِ عمل کیا ہے جو کہانی کہنے کے تمام اعمال میں مشترک پایا جاتا ہے۔ بیانیات کسی ایک یا منفرد کہانی کی قرآت یا تفہیم کا نام نہیں ہے بلکہ کہانی کے عمل اور اس کی ماہیت کا مطالعہ ہے اور جس کا شمار ایک تصور اور ایک تہذیبی عمل کے طور پر کیا جاتا ہے۔ کہانی واقعات کے ایک منظم سلسلے کا نام ہے اور پلاٹ اسے ایک نئی تنظیم اور ترکیب میں ڈھالنے کا فن ہے جو واقعاتی سلسلے وار ترتیب کو الٹ پلٹ دیتا ہے۔ ابتدا، وسط، انتہا کی منطقی ترتیب کچھ کی کچھ شکل اختیار کرلیتی ہے۔ اس طرح کہانی کی مانوس شکل پلاٹ میں نامانوس شکل میں بدل جاتی ہے۔ روسی ہیئت پسندوں نے کہانی کو fabula اور پلاٹ کو sjuzhet (تلفظ: سوٗ ﮊے) کا نام دیا ہے۔ شمالی امریکی تحریروں میں عموماً کہانی کے لیے اسٹوری اور پلاٹ کے لیے ڈسکورس کی اصطلاحیں رائج ہیں یعنی ڈسکورس، کہانی کو ایک نئے معنی فراہم

کرنے کا عمل ہے۔ ژار ژینے نے کہانی کو histoire اور پلاٹ کو recit سے موسوم کیا ہے۔
لیکن بیانیات محض کہانی اور پلاٹ کے مباحث یا بیانیہ میں معنی کیسے تشکیل پاتے ہیں، کے مطالعے کو مخصوص نہیں ہے بلکہ اس کے تحت بیانیہ کے اسلوب، نقطۂ نظر، کردار کی تشکیل، باز کشی (فلیش بیک) فلیش فارورڈ، داخلی اور خارجی ماسکہ سازی Focalisation، جزئیات اور محذوفات کے عمل اور اسی طرح کے بہت سے عوامل کا مطالعہ بھی اسی ذیل کی چیز ہے۔ گویا محض کہانی کی بیرونی تنظیم یا خارجی ہیئت کا مطالعہ ہی کوئی معنی نہیں رکھتا بلکہ اس کی گہری ساخت میں جو پیچیدہ تر ایک جال بچھا ہے اسے معنی فراہم کرنے کی خاص اہمیت ہے۔ بیانیات کے سلسلے میں والڈِمر پراپ Valdimir Propp کی The Morphology of the Folktale زِتمن تودوروف Tzyetan Todorov کی The Poetics of Prose (1977) کے علاوہ ان کتابوں میں بھی بیانیہ کو تفصیل کے ساتھ موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ سیمور چٹ مین Semour Chatman کی Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim (1978) ویلیس مارٹن Wallace Martin کی Recent Theories of Narrative (1986)، پال رکوئر Paul Ricoeur کی Time and Narrative (تین جلدوں پر مشتمل) (1984-88) میک بل Mieke Bal کی Narratology: Introduction to the Theory of Narrative وغیرہ۔

ساختیات، پس ساختیات اور دیگر ذیلی تصورات و مسائل پر گزشتہ صدی سے آج تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اردو میں گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، قاضی افضال حسین، فہیم اعظمی، ناصر عباس نیر، سید خالد قادری، ابوالکلام قاسمی وغیرہ نے ان مباحث پر خاص توجہ کے ساتھ لکھا ہے۔ میں ان تمام حضرات کا شکر گزار ہوں اور گوپی چند نارنگ کا بالخصوص کیونکہ انھوں نے ان مسائل کے تقریباً ہر پہلو کو موضوع بحث بنایا ہے۔ نارنگ کے مطالعات میں اس جوہر کو بہ یک جنبشِ نظر محسوس کیا جا سکتا ہے جو نکتہ رسی اور نکتہ دانی کے ساتھ شرط کا درجہ رکھتا ہے ان دیگر تمام حضرات کا بھی دل کی گہرائیوں سے شکریہ ادا کرتا ہوں جن کے مقالات نے اس کتاب کو زیادہ سے زیادہ معتبر و وقیع بنایا ہے۔ ان کے علاوہ شمس الرحمٰن فاروقی کا ایک مقالہ 'تعبیر کی شرح' کے عنوان سے شامل ہے جو ساختیاتی سلسلے ہی کی کڑی ہے۔ اپنی نوعیت کی یہ ایک منفرد اور گراں قدر تحریر

ہے۔ میں ان کا بھی تہہ دل سے ممنون ہوں۔

قاضی افضال حسین کے تین مضامین شامل ہیں۔ ان کی ہر تحریر بے حد جامع، معنی خیز اور حشو وزوائد سے پاک ہوتی ہے۔ وہ جس موضوع کو اپنی بحث کا عنوان بناتے ہیں اس کے تقریباً تمام تحقیقات کو تاوقتے کہ حیطۂ تحریر میں نہ لے آئیں انھیں تشفی نہیں ہوتی، میں ان کا بھی بے حد ممنون ہوں اور ان ساتھیوں کا بھی جنھوں نے اس جلد کی ترتیب و تکمیل میں عملاً اپنے تعاون سے مستفیض کیا۔

عتیق اللہ

تھیوری، ساختیات، پس ساختیات

تخلیقی عمل ایک انتہائی سرّی عمل ہے اور ہر ادبی شہ پارہ ایک جہانِ اسرار کا حکم رکھتا ہے جو ہمارے جذبہ تجسس کو مہمیز کرتا اور ہمارے وجدان اور ہمارے ذہن پر اثر انداز ہوتا ہے۔ ہم پر کوئی تخلیق جتنی واضح ہوتی ہے یا وہ ہمیں جتنی واضح دکھائی دیتی ہے اس سے بھی زیادہ وہ خود کوش اور کم آمیز ہوتی ہے۔ وہ ہمیں ہر بار ایک نئے تقاضے کے ساتھ اپنا تعارف کراتی ہے۔ اس طور پر اس کی زیرلبی یا کم گوئی تنقید کے تئیں ہمیشہ ایک چیلنج بن کر سامنے آتی ہے۔ تخلیق کی گرہ کشائی میں پہلا مرحلہ وجدان کی سرگرمی سے تعلق رکھتا ہے، یعنی وجدانی سطح پر کوئی تخلیق ہمیں پہلے متاثر کرتی اور اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ کسی تخلیق میں توجہ خیزی کا عنصر ہی مفقود ہے اور وہ قرأت کے پہلے نہ سہی دوسرے اور تیسرے تجربے پر بھی جذباتی شرکت کی راہ روشن نہیں کرتی تو اس سے کوئی ذہنی رشتہ قائم کرنے کی گنجائش کم سے کم رہ جاتی ہے۔ عام طور پر یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ وجدان کا سروکار صرف اور صرف تخلیق سے ہے جب کہ انسانی زندگی کے دوسرے بہت سے صیغوں حتیٰ کہ سائنسی تحقیقات میں بھی وجدان کی رفاقت اور رہ نمائی حقائق کی کسی نہ کسی نئی فہم سے آشنا ضرور کراتی ہے۔ اکثر نقاد تعقل کی ناکامی کو تخلیق کی ناکامی کے مترادف خیال کرتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ وہی استدلال، کارشناسی کی بہتر کلید ہے، جسے وہ کئی دوسرے ادبی شہ پاروں پر آزما چکے ہیں۔ جب کہ ہر تخلیق کے ساتھ استدلال کی نوعیت بھی بدل جاتی ہے۔ جو تخلیق کے تقاضے کے مطابق ہوتی ہے۔ اس معنی میں تنقید کے تفاعل کا دائرہ کافی وسیع ہو جاتا ہے۔ میں نے وہاب اشرفی کے طرز تنقید پر ایک مضمون لکھتے ہوئے ابتداً تنقید کے تفاعل ہی کو موضوع بحث بنایا تھا۔ میں نے لکھا تھا:

''تنقید میرے نزدیک ایک خاص تہذیبی مقصد سے عہد برآ ہونے کا نام ہے،

جو کسی بھی ادبی تخلیق کے متداول، جاری اور متعین کردہ خصوصی اور عمومی معنی میں کسی نئے معنی کا اضافہ کرتی اور اس کی نئی پہچان ہی نہیں کراتی بلکہ اسے موجودہ عہد کی بصیرت کا ایک حصہ بنانے کی جستجو بھی اس کے بہت سے اعمال میں سے ایک نمایاں عمل ہے۔ تخلیق اپنی بہترین کوشش میں internalization سے عبارت فن ہے تو تنقید کا بہترین عمل وہیں اپنی بہترین سعادتوں کا مظہر ہوتا ہے جس کی بنیاد معروضیانے xlexternalization اور تجسمانے concretization پر ہوتی ہے۔ چیزوں کو بحال کرنا ہی اس کے مقصد میں شامل نہیں ہے۔ چیزوں کی نئی نسبتیں قائم کرنے اور نئے امتیازات وضع کرنے کے ضمن میں اپنے توفیق کو ایک نیا نام دینا بھی اس کے منصب میں شامل ہے۔

ہر ادبی متن کی اپنی ایک خود روانا ہوتی ہے جسے تنقید بار بار شکست دینے کے درپے ہوتی ہے۔ اسی شکست میں متن کی فتح کا راز بھی مضمر ہے اور متن کی کوکھ سے ہر بار ایک نئے متن کے وقوع ہونے کی صورتیں بھی تنقید کی اس نوع کی سرگرمی میں پنہاں ہیں۔

OO

سوال یہ اٹھتا ہے کہ تنقید اگر ایک خاص تہذیبی مقصد سے عہدہ برآ ہونے کا نام ہے اور وہ چیزوں کو بحال ہی نہیں کرتی بلکہ چیزوں کی نئی نسبتیں قائم کرنا اور نئے امتیازات وضع کرنا بھی اس کے مقاصد کی فہرست میں خاص اہمیت رکھتے ہیں تو کیا محض ایک خاص قاری میں اس قسم کی فہم اجاگر ہو سکتی ہے جو ادب کو محض وقت بسری اور خالی لمحوں کو پر کرنے کی چیز سمجھتا ہے۔ ادب کے گہرے علم اور دیگر بہت سے علوم اور زندگی کے گوناگوں تجربات ہی سے ذہن کو جلا ملتی ہے، انسانی بصیرت جن سے حساس تر ہوتی ہے نیز آگہی کو گنجان بنانے کا جو ایک اہم ترین وسیلہ ہیں۔ تنقید نگار کے آلاتِ نقد میں چمک بھی انھیں سے پیدا ہوتی ہے اور یہی وہ عوامل ہیں جو کسی نظریے کی اساس بھی بنتے ہیں۔ ہماری کوتاہی یہ ہے کہ ہم نے نظریے کے معنی محض مارکسی نظریے ہی کے سمجھے اور گزشتہ پچاس ساٹھ برسوں سے مارکسی نظریے کے نام پر ہم مسلسل نظریے اور نظریہ سازی ہی پر لعنت بھیجتے رہے۔ جب کہ نظریہ کسی ایسے خلا میں پیدا نہیں ہوتا جو زندگی کے حس و لمس ہی سے عاری ہو۔ ادب کے علاوہ دیگر علوم کی فہم کے لیے ادب کے علم اور

ادبی بصیرت کی اتنی ضرورت نہیں ہوتی جتنی ادب کی فہم کے لیے ادب کے ساتھ ساتھ دیگر علوم اور انسانی جذباتی زندگی کی فہم ضروری ہے۔ زندگی کے بارے میں یہ ایک آسان سا حوالہ ہے کہ وہ 'ہے' یعنی جو کچھ کہ رونما ہو چکا ہے یا جو کچھ کہ دکھائی دے رہا ہے وہی زندگی اور حقیقت ہے۔ دراصل اس قسم کا تصور قائم کرنے کا مطلب یہی ہے کہ ہم زندگی اور حقیقت کی بے حد آسان لفظوں میں تعریف و تسہیل کرنے کے درپے ہیں جب کہ زندگی یا حقیقت مسلسل ہونے کے عمل میں ہے۔ مکمل کچھ نہیں ہے اور نہ ہی نظام ذہن کے تجربوں کے بارے میں ہم یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ وہ مکمل ہوتے ہیں اسی نسبت سے کوئی نظریہ بھی مکمل نہیں ہوتا اور کسی بھی نئے نظریے کی تشکیل کا جواز بھی اسی صورت میں پنہاں ہے۔

OO

بیسویں صدی کے تنقیدی منظرنامے پر نظر ڈالیں تو تقریباً ہر حاوی تصور نقد کے پہلو بہ پہلو دوسرے ایسے تصورات کے تحت بھی ادبی مطالعات کا سلسلہ جاری رہا ہے جو مقبولِ عام محاورے کے مطابق نہ تھے۔ اس کا مطلب قطعی یہ نہیں ہے کہ ان کی کوئی موقعیت نہیں تھی۔ عالمی ادب کی تاریخ یہی بتاتی ہے کہ ادبی مطالعات ہمیشہ تکثیری نظام ہائے نقد کے حامل رہے ہیں، جو کسی کے حق میں رہ نما اصول کا درجہ رکھتے ہیں تو کسی کے حق میں ان کی تکثیریت ہی گمرہی کا باعث ہے۔ ساٹھ ستر برس اُدھر آئی اے رچرڈز نے اپنی تصنیف The Prinicples of Criticism کے پہلے باب کا عنوان ہی The Chaos of Critical Theories رکھا تھا جو ادب کے اس قاری اور خود تخلیق کار کا بھی ایک اہم مسئلہ ہے، جس کے نزدیک تنقید ادب کا ایک ناگزیر حوالہ ہے اور ایک سے زیادہ نظام ہائے نقد کے ہجوم میں اسے اپنے تیقنات کی بحالی کے بجائے ایک بے چارگی آمیز تذبذب سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ تاہم تجربہ یہی بتاتا ہے کہ تنقید کا کوئی بھی عہد مجموعاً ادبی مطالعے کے لیے وضع کیے گئے کسی ایک نظامِ نقد کا کبھی پابند نہیں رہا۔ کیا حالی کی ترجیحات میں جس طور پر غیر ادبی سیاق کو ایک خاص اعتبار کا درجہ حاصل تھا، شبلی کی اسلوب کی پرستاری میں اس کا کوئی محل ہے۔ شعر العجم میں تو تہذیب کی ایک ایسی فہم بھی متوازی طور پر روبہ عمل دکھائی دیتی ہے جس کا تجربہ ہماری تنقید نے پہلے کبھی نہیں کیا تھا۔ امداد امام اثر کے بے انداز مغربی ناموں اور کاموں کے حوالوں کے باوجود وہ اس قسم کی نظریہ سازی نہیں کر سکے اور نہ ہی اپنے مطالعے کو اس طور پر مجمل اور بستہ و پیوستہ طریقے سے منضبط کر سکے جس

کی ایک نمایاں ترین مثال حالی جیسے معاصر نے قائم کی تھی۔ تاہم اثر نے آفاقیت اور بین الفنونی اثر وتعامل کے تصور کا ایک دھندلا سا خاکہ ضرور مہیا کیا تھا، کیونکہ مغربی ادب وفنون کے ضمن میں ان کے مطالعات حالی کے برخلاف قطعاً بلاواسطہ تھے۔ حالی، امداد امام اثر اور شبلی کے طریقِ نقد کا اختلاف ان کے انداز ہائے نظر کے اختلاف کا نتیجہ ہے، جو ایک ہی عہد میں کسی نہ کسی سطح پر ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوصف ایک دوسرے کی کمی کو پورا کرتے ہیں۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ تکثیری نظام ہائے نقد کسی بھی عہد کی تنقید کی حدود کو نہ تو تنگ کرتے ہیں اور نہ ہی بصیرتوں پر قدغن لگاتے ہیں بلکہ انہام وتفہیم کی آزادیوں اور مطالعے کے متنوع امکانات کی گنجائش بھی اسی کثرت میں مضمر ہے۔ چوتھے اور پانچویں دہے کے بعد تو تصورات کی کثرت تاریخ ادب کے ایک انتہائی ذہانتوں سے معمور باب کا درجہ رکھتی ہے۔ اسی دورانیے میں احتشام حسین جیسے مارکسی نقاد ہیں جو اپنے تصور نقد میں دیگر علوم کے سیاقات کو وقیع تر گردانتے ہیں۔ اس فوری شخصی ردِ عمل کی ان کے یہاں کوئی قیمت نہیں ہے جسے بعض نقاد کسی فن پارے میں تجربے کی شدت کو گرفت میں لانے کا ایک بہتر اور مناسب تر ذریعہ قارر دیتے ہیں۔ بجائے اس کے احتشام حسین کے نزدیک تجربے کی وجوہ اور ان محرکات کی منزلت زیادہ ہے جن کا تعلق نفسِ انسانی کے مقابلے پر سیاقِ انسانی سے بیش از بیش ہے۔

احتشام حسین نے مارکسی تصورات ادب کے تئیں جو وفاداریاں قائم کی تھیں ان کا اپنا ایک اثر ہے۔ جو اکثر ان کی گہری سنجیدہ تحریروں میں تدریج سے حاصل ہونے والی قبولیت کی راہ میں مانع آجاتا ہے۔ غالباً بیشتر حضرات کو علم ہے کہ مارکس، یونانی فن کے تعلق سے قطعاً ایک روایتی قسم کا تصور رکھتا تھا جس کی بنیاد پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ ایک معنی میں فن کی اضافی خودکاری کا بھی قائل تھا۔ آلتھیوسے نے اسی بنیاد پر سماجی تشکیل پذیری میں مختلف الجہتی نظریے کو فروغ دیا تھا جسے A Theory of Different Levels within the Social Formation سے موسوم کیا جاتا ہے۔ آلتھیوسے کا اصرار اس بات پر ہے کہ سماج میں یہ مختلف سطحیں کسی ایک حاوی وحدت کو منتج نہیں ہوتیں بلکہ ان کی اپنی ایک اضافی خودکارانہ قدر ہے۔ اردو میں احتشام حسین کے عہد تک۔ مارکس اور اینگلز کے اس قسم کے خیالات نہیں پہنچ پائے تھے۔ اسی باعث احتشام حسین اور ان کے معاصر ترقی پسند تنقید کو خالص مارکسی تنقید کا نام بھی دیا جاسکتا۔ باوجود اس کے احتشام حسین کی ادبی تھیوری کے بعض امور قطعی واضح ہیں:

"الف: نظریے سے فرار ممکن نہیں ہے کیوں کہ ادبی تخلیق کا ہمیشہ کوئی نہ کوئی انسانی اور آئیڈیولوجیکل سیاق ضرور ہوتا ہے۔

ب: ادب اور قرأت کے مابین ایک جدلیاتی رشتہ ہوتا ہے، جو کسی بھی نام نہاد آفاقی اور دائمی ادبی معیار کے تصور کو رد کرتا ہے۔ نیز جو اضافیت کے تصور کو ایک مناسب جواز بھی مہیا کرتا ہے۔

ج: حقیقت ہی تبدیل نہیں ہوتی اس کی نمائندگی کرنے والے ذرائع بھی تبدیل ہوتے ہیں۔ اسی معنی میں ہیئت کے تعین کی اصل بنیاد مواد کی نوعیت میں مضمر ہے۔

د: سماجی تاریخی عوامل 'اصلاً' وہ قوتیں ہیں، جو کسی ادیب کے ذہن وفکر ہی پر نہیں بلکہ پوری قوم کے ذہن وفکر پر انداز ہوتی ہیں۔

احتشام حسین کے برخلاف آل احمد سرور ایک لبرل ہیومینسٹ کے طور پر کسی ایک تنقید تصور کو حرزِ جاں نہیں بناتے اور نہ ہی ان کے یہاں سیاسی وسماجی سیاق کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، بلکہ ان کی وابستگی words on the page کے ساتھ ہے۔ عملِ تنقید کے دوران سرور کے لیے اس لمحے کے زیادہ قیمت ہے۔ جو ان کے جذبات کو برانگیخت کر سکے اور جس کے توسط سے وہ فن پارے سے ایک جذباتی رشتہ قایم کر سکیں۔

آل احمد سرور کا مطالعہ اتنا وسیع ہے اور یادداشت اتنی تیز اور حاضر باش کہ موضوع سے متعلق افکار وخیالات کا ایک بے قابو سلسلہ سا قائم ہو جاتا ہے جسے ہم بہ آسانی تلازمۂ خیال کی آزادروی کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ آل احمد سرور یا کسی دوسرے اہم نقاد سے کم از کم ایک مرتب قسم کی پیراگرافنگ کی توقع تو یقیناً کی جاسکتی ہے اور ہر اعلیٰ تنقید اس تکنیکی منصب پر پورا اترتی ہے۔ جب کہ سرور کے مطالعے اور جذبے کا وفور انھیں اس قسم کی اجازت کم ہی دیتا ہے۔ باوجود اس کے سرور کے اپنے کچھ ایسے تصوراتِ نقد ہیں جن کے حوالے سے ہم ان کی ایک ادبی تھیوری کا خاکہ ضرور تیار کر سکتے ہیں، مثلاً:

الف: اچھا ادب لازمانی یعنی دائمی اقدار کا حامل ہوتا ہے اور اس کی معنویت محض اس کے عہد تخلیق ہی کو مختص نہیں ہوتی کیوں کہ انسانی فطرت اپنے جذبات واحساسات کے حوالے سے غیر مبدل ہے۔

ب: ادبی متن اپنا جواز آپ ہوتا ہے۔ سماجی و سیاسی سیاق اپنا ایک اثر ضرور رکھتا ہے لیکن اس کی حیثیت شرط کی نہیں ہوتی۔

ج: کسی بھی قسم کی نظریاتی یا سیاسی مشروطیت یا ادب سے کوئی دوٹوک یا ٹھوس قسم کی توقع قائم کرنے کے معنی راست مطالعے کو مسخ کرنے کے ہیں۔

د: ادب کا مقصد زندگی افزا انسانی قدروں کی اشاعت کے ہیں۔ اشاعت کے معنی فارمولائی یا کسی پروگرام کے مطابق اشاعت کے نہیں ہیں۔

ہ: کسی بھی فن پارے میں جمالیاتی وحدت کے معنی مواد اور ہیئت کی نامیاتی افزونی کے ہیں۔

و: تنقید نام ہے متنی تشریح کا جو متن اور قاری کے درمیان ایک معاون کا کردار ادا کرتی ہے۔

ز: انفرادی امکان افزا ہوتا ہے جس کا حیثیت ایک محور و مرکز کی ہوتی ہے۔

اسی دوران کلیم الدین احمد جیسے جمالیات کی آفاقی قدروں اور ادبیت کے غیر آلودہ تصور کو ترجیح دینے والے نقاد بھی تھے، جن کی نظر میں لفظ خود مکتفی حیثیت رکھتا ہے اور کسی بھی ماقبل نظریاتی تسلط کو راہ دینے کے معنی فن کی بنیادی توفیق اور وظیفے سے روگردانی کے ہیں۔ یہی وہ دور ہے جب فراق تنقید کو وجدان کی سرگرمی کے طور پر اخذ کرتے ہیں جس میں قاری کی توجہات کو برانگیخت کرنے کا خاصہ سامان موجود تھا۔ فراق گورکھپوری کو محض تخلیقی یا تاثراتی تنقید کے زمرے میں رکھ کر ہم ان کی دوسری خصوصیات کو تقریباً نظرانداز کردیتے ہیں۔ جب کہ درج ذیل طور پر ان کی مطالعاتی ترجیحات کا تعین بڑی آسانی سے کیا جاسکتا ہے:

الف: ادب بلکہ اچھا ادب ہمیشہ اپنے عہد سے ورا اور لازمانی ہوتا ہے۔ یعنی اپنے عہد کے ساتھ خصوصیت رکھنے کے باوجود اس کی جڑیں اس انسان کے ضمیر میں پیوست ہوتی ہیں جس کے وجود کی بساط ابدالآباد تک پھیلی ہوئی ہے۔

ب: ادبی متن ہی خاص مطالعے کا معروض ہے کہ ادبی متن ہی اس کے معنی کا متحمل ہوتا ہے۔

ج: کسی بھی تخلیق میں لفظ 'پہلا واسطہ' 'پہلی ترتیب ہے۔ جس کے تاثر ہی سے اس کی اچھائی یا برائی کا تعین کیا جاسکتا ہے۔

د: ادب تعقلات کی شکم پروری نہیں کرتا بلکہ اس کے اغراض ہماری وجدانی توقعات پر پورا اترنے سے عبارت ہوتے ہیں۔

اس طرح محض تاثر اساس مطالعے سے بھی نقاد کی اپنی ترجیحات کا ایک اشاریہ ضرور مرتب کیا جاسکتا ہے۔ ایک ہی دور میں متضاد ذہنیتوں کے حامل نقادوں کی موجودگی میں اور ان کے ساتھ ان کو پسند کرنے والے اور ان سے بصیرت حاصل کرنے والے قاریوں کے بڑے حلقوں کی موجودگی میں ہم اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ادبی تاریخ کا کوئی عہد نہ تو تخلیقی اعتبار سے یک خطی رہا ہے اور نہ ہی تنقیدی تصورات کسی ایک نظام فکر یا طریقِ کار سے مشتق رہے ہیں۔

اب ذرا ایک نظر ان نقادوں کی طرف بھی ڈالتے چلیں جنھیں ہم بالعموم تنقیدی تاریخ کے موجود زمروں میں بمشکل ہی کوئی جگہ دے پاتے ہیں۔ مثلاً یوسف حسین خاں، مسعود حسن رضوی ادیب، خلیفہ عبدالحکیم، سید عبداللہ اور عابد علی عابد وغیرہ کو کیا محض نصابی تشریحی نقاد کہہ کر ان کے مطالعات کے ساتھ انصاف کیا جاسکتا ہے۔ ادب فہمی کے ان کے اپنے مخلوط جمالیاتی اصول تھے جن میں ہماری کلاسیکی شعریات کی فہم کے ساتھ نئے علمی تناظرات کی کچھ نہ کچھ فہم نے بھی اہم کردار ادا کیا تھا۔ کسی نقاد نے اپنی کوئی تھیوری مرتب کی ہو یا نہ کی ہو، ضمناً اس کے مطالعات کی راہ اسی سے متعین ہوتی ہے۔

OO

ایم۔ ایچ۔ ابرامس نے اپنی تصنیف The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition میں جمالیاتی تھیوریوں کے اژدہام کو ادبی تاریخ دانوں کے لیے ایک مسئلہ ضرور قرار دیا ہے، لیکن وہ ڈبلیو۔ بی پرال کی طرح تھیوریوں سے مایوس نہیں ہے۔ پرال تو روایتی جمالیات ہی کو مصنوعی سائنس اور فلسفہ سے تعبیر کرتا ہے جو نہ تو ادب کے شوقینوں کی تحسین شناسی میں کوئی مدد کرتی ہے اور نہ ہی تخلیقی فنکاروں کے حق ہی میں مفید مطلب ہے۔ ابرامس کے نزدیک ہر اچھی تھیوری کی اپنی کوئی معقول اساس ہوتی ہے۔ وہی اس کا جواز بھی ہوتا ہے۔ ابرامس ان تنقیدی تصورات کے مابین عدم توافق کو بے مصرف نہیں مانتا بلکہ پرال کے تصور کے برخلاف اس کا موقف ہے کہ تخلیقی فنکاروں کے اعمال کو ایک خاص شکل مہیا کرنے میں ان تصورات کا بڑا دخل ہوتا ہے۔ ابرامس تو یہاں تک کہتا ہے کہ اگر ہمارے نقادانِ فن ایک دوسرے سے شدید قسم کا اختلاف نہیں رکھتے تو ہماری فن کارانہ وراثت

بھی اتنی متنوع اور ثروت مند نہیں ہوتی (جتنی آج دکھائی دیتی ہے) یہاں اس امر کی اہمیت نہیں ہے کہ فن کی ان تھیوریوں کے مابین مماثلت اور باہمی توثیق وتوسیع کے کتنے پہلو ہیں اور نوعیت کیا ہے۔ تاہم ابرامس اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ان تھیوریوں میں باہم اختلاف اور اشتراک والے امور کا سراغ لگانا ایک انتہائی دقت طلب کام ہے۔

ابرامس نے تھیوری کے لیے اس قسم کا تصور بیسویں صدی کے درمیانی عشرے میں قائم کیا تھا۔ جب نہ تو مارکسزم اور تحلیل نفسی اور نہ لسانیاتی مطالعات کے روایتی تصور کو چیلنج کا کوئی خطرتھا نہ سامنا تھا۔ سائیر کے ساختیاتی تصور کا شائبہ تک بھی ابرامس کو نہیں ہوا تھا۔ کیوں کہ ایلیٹ، آئی۔ اے۔ رچرڈز، ایف۔ آر۔ لیوس اور ولیم ایمپسن کے تصورات، عصری ادبی دانش پر محیط تھے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز ادبی مطالعے میں ردِ سیاقیت بعنوان عملی تنقید کا بنیاد گزار تھا، جو انگلستان میں 1930 سے 1970 تک نئی ذہنی سرگرمی کی سب سے نمایاں اور قوت گیر مثال تھی۔ جب کہ اسی دوران امریکہ میں جاروں اور نیو کرسٹزم، کی ہوابندھی ہوئی تھی۔ دونوں ہی ادب میں صحیح ترمحاکے کے دعوے دار تھے۔ 1930 کے اردگرد ہی ایف۔ آر۔ لیوس نے تہذیبی بحران اور تہذیبی زوال کو خاص موضوع بناتے ہوئے اپنے محاکمات میں قدرے سخت رویہ اختیار کیا تھا، جسے بڑی مقبولیت حاصل ہوئی تھی۔ Scrutiny (1932) نام کے جرنل کی اشاعتوں نے ایف۔ آر۔ لیوس کی اس مقبولیت کو بامِ عروج پر پہنچادیا۔ ایلیٹ کے تصوراتِ کلاسیک یا معروضی تلازمے یا غیر شخصیت یا نفاقِ ادراک کے تصور میں ادبیت اور ہیئت کی طرف اس کے ذہنی میلان کا سراغ لگانا اتنا مشکل نہیں ہے۔ ایف۔ آر لیوس، آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ولیم ایمپسن تینوں ہی 1920 اور 1930 کے دوران کیمبرج سے متعلق تھے۔ ان نقادوں کو بمعہ ایلیٹ بالعموم برطانوی لبرل ہیومنسٹ کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

لیوس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کی وضع کردہ اصطلاحات میں تازہ کاری ضرور تھی، لیکن اس نے ان سے وابستہ تصورات کی خاطر خواہ وضاحت کی طرف کوئی توجہ نہیں کی تھی اور نہ ہی ان اصولوں کے تعین کی طرف دھیان دیا تھا جن پر اس نے اپنے محاکموں کی اساس رکھی تھی۔ لیوس کے متنی مطالعات میں تجزیوں سے عاری طول طویل اقتباسات کی بھرمار کے باعث ہم انھیں زیادہ سے زیادہ تشریحِ مطالب کا نام دے سکتے ہیں۔ علاوہ اس کے کلوز ریڈنگ اصرار کے باوجود اس کے تہذیبی اغراض اور اخلاق کی طرف رغبتیں اس کے اس خاص قصد کا

تعین کرتی ہیں جس کی بنائے ترجیح زندگی آموزی اور بشری اقدار کی ترسیل واشاعت پر ہے۔
لیکن لیوس کی انتقادی فرہنگ میں زندگی کے معنی محسوس تجربے felt experience کے ہیں۔
اس کی نظر میں ادب کی گہری معنویت کا پیمانہ زندگی اور اسے برقرار رکھنے کی قوت میں اس کا ممد
ہونا ہے۔ جانسن سے اس نے اخلاقیات اور آرنلڈ سے سماجی بینش اور تھیوری مخالف تنقیدی
طریق کار اخذ کیا تھا۔ رینے ویلک نے لیوس کے اسی تھیوری مخالف رویے کو Scrutiny میں
اپنی بحث کا موضوع بنایا تھا اور اسے تھیوری سازی کے محل اور ناگزیریت کا احساس دلانے کی
ناکام کوشش بھی کی تھی۔ ویلک خود ایک سنجیدہ تھیوری ساز تھا، جو عملی تنقید کو محدود مطالعے سے تعبیر
کرتا ہے۔ اس کی نظر میں تنقید نگار کے مطالعے کی کوئی نہ کوئی اساس لازماً ہونی چاہیے، جس کے
حوالے سے وہ اپنے مفروضات کا باقاعدگی کے ساتھ دفاع کرسکتا ہے۔ یہی وہ چیز ہے جو اسے
لیوس اور دیگر لبرل ہیومنسٹ نقادوں کے یہاں کم سے کم نظر آتی ہے۔

OO

یہاں ماڈرن لٹریری تھیوری (1989) کے مرتبین فلپ رائس اور پی۔ واگھ کے درج ذیل خیالات
ہماری توجہ کے مستحق ہیں، جنھیں میں نے ان کی مختصر مگر جامع تمہید سے اخذ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

الف: ادبی مطالعات ہمیشہ تکثیری نظام ہائے نقد کے حامل ہیں۔

ب: ادبی تھیوری محض موجودہ ادوار کی عطا نہیں ہے بلکہ ادبی تنقید کی تاریخ میں
مختلف صورتوں میں اس نے ظہور پایا ہے۔

ج: اس میں انقلابی تغیر کے آثار 1960 کے اردگرد رونما ہوئے جس کے بعد
تھیوری سازی دانش کے ایک سراغ میں بدل گئی۔

د: کوئی ادبی تھیوری اگر نئی معلوم ہوتی ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ادب
کے تعلق سے کسی نئی تھیوری نے تشکیل پائی ہے بلکہ کیفیتی اور کمیتی سطح پر عصری
ادب میں جس تفریق اور اختلاف کی جہت نے نمو پائی ہے، اسی میں تھیوری یا
کسی نئی تھیوری کے اسباب بھی مضمر ہیں۔

ہ: روایتی تنقید کی وہ مختلف شکلیں جن کے تحت ادب کا مطالعہ کیا جاتا رہا ہے۔
تھیوری سے آزاد کبھی نہیں رہیں اور نہ ہی انھیں خالص مدرسانہ مساعی کا نام
ہی دیا جاسکتا ہے کیوں کہ تنقید کی تمام شکلیں (رجحان/ اسکول) تھیوری یا

تھیوریوں کے ملبوبے پر ہی قائم ہوتی ہیں۔

فلپ رائس کا یہ خیال درست ہے کہ ہم جسے محض تنقید کا نام دیتے ہیں، اس کی اپنی کوئی نہ کوئی فکری اساس ضرور رہی ہے۔ بات بس اتنی ہے کہ نئے ادبی اور تہذیبی مطالعات نے ایک نئے مکالمے کی راہ وا کی ہے اور بعض نتائج کی شکلیں بھی یقیناً کسی نہ کسی پہلو سے بدلی ہوئی ضرور ہیں۔ ان میں سے اکثر رجحانات پہلے بھی کارفرما رہے ہیں لیکن بعض ادبی اور غیرادبی بالخصوص عارضی نوعیت کی تحریکات کی انتہا پسندانہ اور بھڑکیلی وضع کے دباؤ یا اثر کے تحت انھیں پھولنے پھلنے کا موقع نہیں دستیاب ہوسکا۔ اشیا کی ماہیت اور اخلاقیات کی طرف نئی رغبتوں کے باعث ادبی مطالعات میں تھیوری کے لیے ازخود گنجائش نکل آئی۔ ساختیات، ردِ تشکیل، مارکسی و نومارکسی تہذیبی مطالعہ یا انھیں کے زیرِ اثر واقع ہونے والی قاری اساس تنقید، نوتاریخیت، تحلیل نفسی، تانیثی اور صنف اساس gender based مطالعات، پس کالونیل تھیوری، نسلی ماحولیاتی (ecocriticism) اور تیکنوتنقید (technocriticism) وغیرہ میں ضد، سبقت، تطبیق اور تقلیب کے پہلو نمایاں ہونے کے باوجود ادبی مطالعات کی اہمیت اور معنویت کو انھوں نے برقرار رکھنے کی سعی کی اور ان سے ہماری ادبی اور تہذیبی فہم نے بھی بڑی جلا پائی ہے۔ ادبی مطالعات میں جن فلسفیانہ، اصولی اور استدلالی ادراکات نے نمو پائی ہے ہم اسے تھیوری ہی کے ایک مثبت نتیجے کا نام دے سکتے ہیں۔ مغرب میں گزشتہ کم و بیش پچاس برس کی اکادمیاتی تاریخ یہی بتاتی ہے کہ تھیوری مختلف اسالیب زندگی اور اسالیبِ فکر پر حاوی بھی ہے اور ان میں دخیل بھی۔ موجودہ تہذیبی تناظرات میں انھیں تھیوری کے ذریعے ہی بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔

تھیوری کو رولاں بارتھ، لاکاں اور فوکو کی موت سے اتنا بڑا دھکا نہیں پہنچا جتنا گزشتہ صدی کے آٹھویں دہے میں ڈی مان کی دوسری جنگِ عظیم کے دوران کی تحریروں کے منظر عام پر آنے اور ہیڈگر کے نازی پسند خیالات کے تجزیوں نیز بعض تھیوریوں میں اکتا دینے والی تکرار اور ان کی ادق نوعیت نے اس کی تدریجی ترقی کی رفتار پر قدغن کا کام کیا۔ خالص ادبی اور خاصے علمی پس منظر رکھنے والے نقادوں میں بھی تھیوری کی طرف بے اعتنائی برتنے کی ایک وجہ تھیوری کی فلسفیانہ شدت پسندی اور غیرادبی بلکہ بڑی حد تک منطقی اور پیچیدہ قسم کی اصطلاحات کی بھرمار بھی ہے۔

بعض نقادانِ ادب، جدیدیت کے جمالیاتی ماڈل میں جس قسم کا ارتکاز، جامعیت اور غیررسمی نوع کی تضبیط میں اعلیٰ قسم کی روایت کی روح کو جاری و ساری دیکھتے ہیں۔ ان کے لیے

مابعد جدیدیت محض انتشار، غیر مرکزیت بے تکے اور بے ڈھنگے پن کا نمونہ ہے، جس کی کوئی کل سیدھی نہیں ہے۔ شاید اسی باعث ارنیسٹ گیلنر Ernest Gellner کو یہ ماننا پڑا کہ مابعد جدیدیت میں ان لوگوں کے لیے کچھ نہیں ہے۔ جو اس سے جذباتی طمانیت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے نزدیک مابعد جدیدیت حصول علم اور اخلاقی تعین کا ایک طرز و طریق ہے۔ اس سے ہم اس دوران بھی بہتر توقع وابستہ کر سکتے ہیں۔

OO

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ تھیوری بھی کسی نہ کسی نظریے یا اصولی مسئلے کی مظہر ہوتی ہے۔ تھیوری ایک معنی میں کوئی نیا استدلال قائم کرتی یا کسی ایک یا بہت سے گزشتہ تصوراتِ علم یا مفروضات و قیاسات کو مسترد کرنے کے بعد کسی نئی ترجیح یا توسیع سے عبارت ہوتی ہے۔ سائنس اور عمرانی علوم کے عمومی یا مجرد اصولوں کی ان تشریحات کو بھی تھیوری سے موسوم کیا جاتا ہے، جو تجربے سے مشتق ہوں یا اس طریق کار، منصوبے یا لائحہ عمل کو بھی تھیوری کے طور پر اخذ کرتے ہیں جنھیں تجربے اور تحقیق کی بنیاد پر تشکیل کیا جاتا ہے۔

1970 کے بعد جن ادبی تھیوریوں سے ہمارا سابقہ پڑا ہے ان کی بنیادیں مارکسی فکریات، لسانی تحقیقات اور معنی کے مباحث، حقیقت فہمی سے متعلق فلسفے کے نئے تصورات اور تحلیلِ نفسی کے علاوہ تہذیب اور نسل کے مسائل میں پیوست ہیں بعض تھیوریاں تاریخ اور سیاست کی مرہون ہیں۔ تمام تھیوریوں کی پشت پر ایک نئی شعوریت کارفرما ہے۔ غالباً اسی بنا پر والٹر بین جمن نے تھیوری کو forefield of knowledge سے یاد کیا ہے۔ کسی بھی ادبی یا غیر ادبی تھیوری یا بہت سی تھیوریوں کو رد یا قبول کرنے کا مسئلہ کم پیچیدہ نہیں ہے۔

کوئی بھی تھیوری یا تصورِ نقد ہمیشہ ہمیشہ کے لیے قائم نہیں ہو جاتا۔ ہر تھیوری دوسری مقتدر یا رائج تھیوری کے استحکام کو متزلزل یا تہس نہس کرنے کی سعی ضروری کرتی ہے۔ موجودہ عہد میں تھیوریوں میں جو مقابلہ آرائی اور مسابقت کی صورت پائی جاتی ہے۔ اس میں بھی اقتدار کو ٹھیس پہنچانے کے رجحان کی کارفرمائی زیادہ محسوس کی جاسکتی ہے۔ اسی بنیاد پر ادب کے طالب علم کے لیے یہ طے کرنا کم مشکل ثابت نہیں ہوتا کہ وہ کس تھیوری پر اپنے اعتبار کی اساس رکھے اور کسے نظر انداز یا مسترد کرے۔ باوجود اس کے ہمیں یہ ماننے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ تھیوریوں یا نظریاتِ نقد کی کثرت ہی کے باعث ادبی تعبیرات و مفاہیم میں بھی غیر معمولی رنگارنگی اور وسعت

پائی جاتی ہے۔ یہ کثرت ادب کے حق میں ہمیشہ مفید مطلب اور امکان افزا کہلائے گی۔ استرداد وہیں واقع ہوتا ہے جہاں کسی نئے امکان کی توقع ہے۔ ہم ایک ایسی دنیا کی مخلوق ہیں جس میں کسی شے کو اثبات ہے نہ استقلال۔ ہر شے کی قدر مسلسل حالتِ تغیر میں ہے۔ جس کے بعد بالآخر فنا اور لازمی ہے۔ اسی طرح ہر سائنسی، فلسفیانہ، اخلاقی اور ادبی تھیوری اور تصور کی صداقت کی اپنی ایک جزوی قدر ہے۔ مابعد جدید تھیوری اسی عدم تعین عدم استقلال اور عدم مرکزیت پر بنائے ترجیح رکھتی ہے۔

OO

یہ بھی حقیقت ہے کہ نئے ذرائع ابلاغ عامہ کے برق رفتار فروغ نے ہماری ذہنی اور حیاتی زندگی کی کایا پلٹ کردی ہے۔ نئی تھیوریاں بیرونی ملکوں سے نکل کر ہمارے گھروں پر دستک دے رہی ہیں۔ بلکہ وہ دروازۂ خاص سے ہوتی ہوئیں ہمارے دیوان خانوں میں داخل ہو چکی ہیں۔ ہمارے علمی اداروں، ہماری یونیورسٹیوں، ہمارے نصابات، ہمارے عمومی مباحث، ہمارے مذاکروں اور سیمناروں میں نئی رغبت کے طور پر ان کا خیر مقدم کیا گیا تھا۔ لیکن دیکھتے ہی دیکھتے اب وہ ہمارا ذہنی مسئلہ بن گئی ہیں۔ انھوں نے ہمارے پورے ذہنی افق پر اپنا تسلط جما لیا ہے، یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ موجودہ تعلیمی نظام، تعلیمی کاروبار اور تعلیمی بازار میں تھیوری کا سودا سب سے مہنگا ہے۔ تھیوری کے علم اور فہم کے بغیر ہمارا انقاد ذہنا یتیم و لیسیر ہے۔ جس کے پاس تھیوری کا علم ہے وہ سب سے بڑا عام فاضل اور قد آور ہے جو تھیوری کے نام پر بڑی آسانی کے ساتھ دوسروں کو چونکا سکتا ہے، ڈرا سکتا ہے اور جہل کے شک اور غم میں مبتلا کرسکتا ہے۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ ہم میں سے جو لوگ کسی تھیوری سے دلچسپی رکھتے ہوں یا نہ رکھتے ہوں ان کے لیے تھیوری کا جاننا ہمارے عہد کا ایک بڑا تقاضہ ہے۔ مثلاً ادب اور تہذیب کے پیچیدہ رشتے کی تفہیم و تحسین کے لیے تھیوری کی طرف ہی ہمیں رجوع کرنا پڑے گا۔ جیسے شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے تصورات کے دفاع ہی کے لیے نہیں بلکہ جنگ آزمائی کے لیے بھی نئی تھیوریوں ہی سے بعض ہتھیار مستعار لیے ہیں۔ لیکن ضد ہی میں ایک مہین سی راہ مفاہمت اور قبولیت کی طرف بھی جاتی ہے جس کا ثبوت شعرِ شعور انگیز کی تاویلات کے بین السطور سے پوری طرح عیاں ہے۔

نئی ادبی تھیوریوں کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ یہ غیر ادبی ہیں۔ خالص ادبی تو ارسطو کی تھیوری بھی نہیں تھی اس میں بھی اخلاقی، نفسیاتی اور فلسفیانہ فہم برسرِ کار ہے۔ ادب شناسی کے لیے محض بدیعیات کا علم کافی نہیں ہے اور نہ محض مشرقی شعریات کئی جہتوں کو محیط تجزیوں

کے ضمن میں کام آسکتی ہے جس میں دوسرے علوم انسانیہ کا کم ہی سراغ ملتا ہے۔ مشرقی شعریات کی فلسفیانہ توضیحات و معیار بندی ہی نہیں ہوئی ہے۔ آج کی ادبی تھیوریاں دانش ورانہ سرگرمی سے مملو ہیں۔ اسی لیے ہماری دانش ورانہ زندگی میں وہ ایک خاص مقام رکھتی ہیں۔ مغرب میں ان تھیوریوں نے مختلف شعبہ ہائے علوم سے جہاں بہت کچھ اخذ کیا ہے وہیں یہ تھیوریاں مختلف شعبہ ہائے علوم کے طریق کار پر اثرانداز بھی ہوئی ہیں اور ان میں یقیناً ادبی تنقید کے روایتی کردار کو الٹ پلٹ کرنے کی زبردستی صلاحیت بھی موجود ہے۔

جہاں ہم کسی نئی ادبی تھیوری کو اپنی ذہانت کا حصہ بناتے ہیں وہیں ان کے اطلاق میں گہری سوجھ بوجھ کی ضرورت ہے۔ تصورات کی توضیح اور ان کی فلسفیانہ معنویت اپنا ایک محل ضرور رکھتی ہے۔ باجود اس کے اگر ہم چیزوں کی تمیز کے اہل نہیں ہیں، ہمارا ذہن بلوغت کی اس منزل تک نہیں پہنچا ہے کہ امتیازات کو کوئی مناسب نام دے سکیں تو ہمارے سارے آلاتِ نقد بے مصرف اور قدر سنجانہ جستجوئیں بے مطلب ہیں۔ ہر تھیوری اپنے صحیح معنی میں ایک فلسفیانہ سرگرمی ہے۔ جب بھی فلسفیانہ سرگرمی ادبی تخلیق کو اپنا موضوع و معروض بناتی ہے تو وہ یک دم تنقید کے ذیل میں آجاتی ہے۔ اکثر تنقیدی تھیوریاں اور بعض ادبی و تنقیدی تصورات بھی اپنی اساس میں غیر ادبی disciplines سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں کسی خاص انسانی مقصد تک رسائی اور اس کے حصول کی خاطر جستجو کا میلان ضرور کارفرما ہوتا ہے۔ ان کے حوالے سے ہم فہم عامہ کے منطقے سے نکل کر ادراک کی اس دہلیز تک پہنچتے ہیں جو چیزوں کو ایک علیحدہ طور پر جاننے کی ترغیب دیتی ہے۔ ان کے حوالے سے ہمیں اندیشہ و امکان کے نئے کروں سے آگہی ہوتی ہے جو ہمیں اگلے اقدامات کے تعین اور کسی نتیجے تک پہنچنے کے ضمن میں بڑے ممد و مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

OO

گویا تھیوری نام ہے اصولوں کی بنیاد پر ایک مرتب نظامِ نقد کا جو آسمان سے نہیں اترتا اور نہ ہی وہ اوریجنل یا بے میل ہوتا ہے بلکہ ہم اسے بین الدانش ورانہ سرگرمیوں کے ایک ایسے مرکب synthesis سے تعبیر کرسکتے ہیں، جس کی تشکیل میں ایک سے زیادہ دعووں نے حصہ لیا ہے۔ اس طور پر بین المتونیت کی اس روایت ہی کی وہ توسیع کرتی ہے جو تخلیق ہی نہیں تنقید کے عمل کے دوران بھی اپنا اثر ضرور دکھاتی ہے۔ اس پورے عمل کو تاثر اساس کہنے کے بجائے ذہن، علم اور تہذیب کے خودکار جبر سے تعبیر کرنا چاہیے۔

1960 کے بعد تھیوری سازی نے غیر معمولی اور تیز رفتار فروغ پایا ہے۔ جیرلڈ گراف نے اسے ایک دھماکے سے تعبیر کیا ہے۔ وہ اس صورتِ حال کو اصولی عدم اتفاق کا نتیجہ قرار دیتا ہے نیز یہ کہ تھیوری تہذیبی تضادوں اور علم کی نئی شکلوں ہی کی تشکیل کردہ ہے، جس نے دوسری جنگِ عظیم کے بعد دانشورانہ تفتیش کے مقتدر طریقوں کو متزلزل کردیا ہے۔ اگر تھیوریوں کے مابین ضد اور نفاق یا ایک دوسرے کو مسترد کرنے کی صورت نہ ہو تو نام نہاد صداقت کی جستجوئیں، معرضِ خطر میں پڑ جائیں۔ تھیوری شبہات ساز بھی ہوتی ہے اور دافعِ شبہات بھی۔ جہاں توقع سازی کی کوئی نہ کوئی کلید اس کے پاس ہوتی ہے، وہیں بعض تھیوریوں کا موقف ہی توقع شکنی ہوتا ہے۔ وہ جواب ہی فراہم نہیں کرتیں، سوال بھی قایم کرتی ہیں اور کئی نئے مباحث کو بھی راہ دیتی ہیں۔ تھیوری ہمیں موجود کلیوں اور نتائج پر از سرِ نو غور کرنے پر اکساتی ہے۔ وہ یہ بتاتی ہے کہ پہلے سے قائم کردہ مفروضات میں کتنا کچھ برمحل ہے اور کتنا کچھ حشو یا زائد ہے۔ ادب اور حیات و کائنات کی تفہیم میں وہ ہمارے کس حد تک کام آسکتی ہے؟ کیا وہ ایسا کوئی علم ہمیں فراہم کرنے کی توفیق رکھتی ہے جس سے ہم تاہنوز محروم تھے؟ گویا ادب سے ہمیں ایک نئے طور پر متعارف کرانے اور ہماری حسیت کو ایک نئی ترتیب دینے کی صلاحیت سے اگر وہ بہرہ ور نہیں ہے۔ اگر وہ پرانی آگاہیوں کو نشان زد نہیں کرتی یا انھیں چیلنج نہیں کرتی اور کسی نہ کسی سطح پر نئی آگہی سے ہمیں دوچار نہیں کراتی تو اس کا وجود اور عدم وجود دونوں برابر ہیں۔ وہ جھوٹ جو بالغ ہو چکے ہیں۔ جو گمراہیاں مضبوطی سے جڑ پکڑ چکی ہیں انھیں مزید پھیلنے پھولنے سے روکنا بھی اس کے مقصد میں شامل ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے تھیوری کی تشکیل کا عمل اگر جاری ہے تو اس کے دوسرے معنی یہ بھی ہیں کہ ادب کی فہم کے تقاضوں کا سلسلہ ابھی برقرار ہے۔ زندگی ہم سے ابھی کچھ اور توجہ کی طالب ہے۔ دنیا کو جاننے اور سمجھنے کے مطالبات ابھی کم نہیں ہوئے ہیں۔

OO

جہاں تک تھیوری اور آئیڈیولوجی کے رشتے کا سوال ہے آئیڈیولوجی، نظام فکر کا نام ہے جو کسی تھیوری کا نظری حصہ یا نچوڑ ہوسکتا ہے۔ اسی طرح کسی آئیڈیولوجی یا بہت سی آئیڈیولوجیوں یا آئیڈیاز کی بنیاد پر کوئی ایک تھیوری بنائی جاسکتی ہے، بلکہ ہر تھیوری ایک سے زیادہ آئیڈیولوجی کے جوہروں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ گویا تھیوری کی کوئی نظری یا نظریاتی اساس ضروری ہوتی ہے۔ آئیڈیولوجی کی تعریف اسی طرح مشکل ہے جس طرح ہم تہذیب کے تصور کی تخصیص میں ایک

بڑے مخمصے سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ آئیڈیولوجی تصورات کے ایک منظم ڈھانچے کا نام ہے جسے عوام کا ایک خاص گروہ قائم کرتا ہے یا یہ کہ ایک خاص قسم کی پردہ پوشی، تحریف اور سوانگ یا بہروپ کا نام ہے، جو یہ ظاہر کرتا ہے کہ کس طرح تہذیبی متون اور اعمال حقیقت کے مسخ شدہ پیکر مہیا کرتے ہیں۔

عمومی طور پر آئیڈیولوجی کہ معنی ایک جیسے اعتقادات و اقدار کے مجموعے کے ہیں جیسے ہر سیاسی پارٹی یا کوئی مخصوص جماعت چند مخصوص اعتقادات، تصورات اور اقدار کی بنیاد پر قائم ہوتی ہے۔ انھیں اعتقادات، تصورات اور اقدار کے مجموعے کا نام آئیڈیولوجی ہے جو سمت، ارادے اور لائحہ عمل کا تعین کرتی ہے۔ ہر سماجی، تنقیدی یا تہذیبی سائنس کسی نہ کسی خاص آئیڈیولوجی کی تھیوری ہی پر اپنے اساس رکھتی ہے۔

اٹھارویں صدی کے اواخر میں Destutt de Tracy ڈیسٹٹ دے ٹریسی جیسے فلسفی نے یہ اصطلاح واضح کی تھی۔ وہ اس سے حیاتیات کے ایک ذیلی ڈسپلن کے طور پر تصورات کی سائنس کی مراد لیتا تھا مگر ان تصورات کا تعلق تخیلی کے بجائے تجربی سائنس پر تھا۔ جب کہ خود ٹریسی کے نزدیک سماجی علم میں اس کے معنی سوسائٹی کے مادی، اقتصادی اور سیاسی اعمال اور ساختوں کے ہیں۔ مارکس کے ساتھ آئیڈیولوجی میں ایک اہم تنقیدی تصور کی شکل اختیار کرلی۔ مارکس کا آئیڈیولوجی کا تصور اس کے تاریخی وجدلیاتی مادیت کے تصور کو منتج ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ کسی بھی سماج میں مقتدر طبقے کے تصورات ہی فیصل یا رائج تصورات کا حکم رکھتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہماری سوجھ بوجھ اور دنیا کے تعلق سے ہمارے علم یا سماج علم کے تعین میں سیاسی اغراض بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔ ہم اپنے معاشرے میں جن رویوں اور قدروں کو محیط و حاوی دیکھتے ہیں اور حیات و کائنات کو دیکھنے اور سمجھنے میں جنھیں ہم اپنا معاون خیال کرتے ہیں، اصلاً وہ مقتدر اور غالب طبقے کے حق میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ مغلوب طبقہ ان رویوں کو انگیز کر کے راست یا ناراست، محسوس یا غیر محسوس طور پر غالب طبقے ہی کو فائدہ پہنچاتا ہے۔

حقائق کے توڑنے مروڑنے کا یہ عمل طاقت سے محروم لوگوں کے برخلاف طاقت مند لوگوں کے حق میں مفید ہوتا ہے۔ سرمایہ دارانہ آئیڈیولوجی غالب طبقے کے تسلط کی حیثیت کو خود ان سے چھپاتی ہے اور نہ ہی طاقت سے محروم لوگوں پر اپنے غلبے کو فاش ہونے دیتی ہے۔ اس طرح غالب طبقہ اپنے کو استحصال کرنے والا سمجھتا ہے نہ مغلوب طبقہ اپنے آپ کو استحصال کا شکار

کہتا ہے۔ طبقات کے علاوہ بھی دوسرے اور بہت سے طاقت کے رشتوں میں یہ چیز دیکھی جاسکتی ہے۔ مثلاً تانیثی گروہ، پدرانہ آئیڈیولوجی پر یہ الزام عائد کرتا ہے کہ وہ سماج میں صنفی رشتوں کو مسخ کر کے پیش کرتا اور اپنے اطلاق کے عمل میں اخفا اور پردہ پوشی سے کام لیتا ہے۔ وہ اس لیے آئیڈیولوجیکل نہیں ہے کہ صنفی رشتوں کے بارے میں جھوٹ کہتا ہے بلکہ اس لیے کہ وہ جزوی صداقت کو کلی صداقت کے طور پر پیش کرتا ہے۔

برسرآوردہ اور مقتدر طبقہ، چونکہ تمام ذرائع ابلاغ پر قابض ہوتا ہے اس لیے وہ بڑے کمال ہنرمندی کے ساتھ اپنے تصورات کو پوری سوسائٹی کے دماغوں میں سرایت کرنے اور مشتہر کرنے میں بھی کامیاب ہوتا ہے۔ اس کے مائل اور قائل کرانے کے دیگر ذرائع میں محکمہ تعلیمات اور نصابات، مذہبی اور نیم مذہبی اداروں اور جماعتوں کی بھی خاص اہمیت ہے۔
عوام جس آئیڈیولوجی کو اپنے حق میں مفید اور ایک واحد ذریعہ نجات یا واحد امیدوں کا مرکز خیال کرتے ہیں دراصل زندگی فہمی اور دنیا فہمی یا اشیا فہمی کا ایک مسخی طرز ہوتا ہے لیکن باطل نہیں اور نہ ہی آئیڈیولوجی باطل شعور false consciousness کے مترادف ہے۔ بس یہ کہا جاسکتا ہے کہ آئیڈیولوجی ہمارے حقیقی مسائل کا ایک پرفریب حل ہے۔ آئیڈیولوجی پر غور کرتے ہوئے اس طریق عمل کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ جس کے تحت آئیڈیولوجی حقیقی مسائل کے تعلق سے ہماری فہم کو ایک الٹے راستے پر ڈال دیتی ہے۔ اسی بنیاد پر آئیڈیولوجی کی مارکسی تھیوری یہ مفروضہ قائم کرتی ہے کہ آئیڈیولوجی نام ہے ایک مسخ شدہ شکل کا جو ہمیں حقیقی علم سے پرے رکھتی ہے۔
آلتھیوسے نے 1970 اور 1980 کے درمیان آئیڈیولوجی کا ایک نیا تصور فراہم کیا تھا۔ اس کے مطابق آئیڈیولوجی محض تصورات کا ڈھانچہ نہیں ہے بلکہ ایک مادّی بجا آوری کا عمل ہے۔ آئیڈیولوجی سے ہمیں روزمرہ زندگی میں مڈبھیڑ ہوتی ہے۔ روزمرہ زندگی کے بارے میں بعض خاص تصورات سے نہیں۔ رولاں بارتھ ایک دوسرا ہی تصور پیش کرتا ہے وہ کہتا ہے کہ آئیڈیولوجی بالخصوص اضافی اور تغیری مفاہیم کی سطح پر خود کو نافذ کرتی ہے۔ دوسرے اکثر ان لاشعوری معانی کا نفاذ کرتی ہے، جن کی ترسیل متون اور اعمال کرتے ہیں یا جنھیں ترسیل کے لیے تشکیل دیا جاتا ہے۔ بہرطور آئیڈیولوجی کے سیاسی بُعد سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ طاقت اور سیاست کے رشتوں سے علیحدہ کر کے اس کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کی جاسکتی۔ اسٹوارٹ ہال کے لفظوں میں: جب کوئی آئیڈیولوجی کا نام لیتا ہے تو ایسا گمان ہوتا ہے جیسے کچھ چھوٹ رہا ہے۔

ہال نے جس چیز کے چھوٹنے کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اصلاً سیاست ہی ہے۔

OO

ہمیں اس تعلق سے اپنا ذہن صاف رکھنے کی ضرورت ہے کہ براہِ راست مطالعہ ہی ادب کا صحیح تر مطالعہ ہے۔ لیکن ادب کا مطالعہ کرنے والے نقاد یا قاری کی فہم کو جو چیز زیادہ اعتبار انگیز زیادہ حساس اور زیادہ وقیع بناتی ہے وہ اس کی مختلف علوم اور زندگی کے تئیں غیر معمولی دلچسپی اور انہماک کا مادہ ہے۔ اس طرح ادب کا مطالعہ ایک ہمہ جہتی مطالعہ ہوتا ہے۔

موجودہ ادبی تھیوری کو سمجھنے کے لیے پہلے ہمیں ذرائع ترسیل و ابلاغ یا سماجی، لسانیاتی مطالعے کی راہ سے اس تک پہنچنا ہوگا۔ چونکہ ادبی تھیوری ideas پر اپنی بنیاد رکھتی ہے اس لیے وہ آئیڈیاز جن کی تشکیل ہی میں سیاسی و سماجی ترغیبات شامل ہیں۔ پہلے ان کی فہم ضروری ہے۔ رینے ویلک کو ایف آر لیوس اور اس کے دیگر معاصر سے یہی شکایت تھی کہ ان کے مطالعات میں مطالعۂ زبان کے لیے کوئی گنجائش نہ تھی، نیز تاریخ کو بھی انھوں نے لائق التفات خیال نہیں کیا تھا اور نہ فلسفیانہ استفسارات ہی کے لیے کوئی مقام تھا۔ 1960 کے بعد جیسے ہی تھیوری سازی کی طرف توجہ دی گئی زبان، تاریخ اور فلسفیانہ فہم کے لیے بھی گنجائش نکل آئی۔ ایک اعتبار سے تھیوری سازی نے ادبی مطالعہ اور زبان، تاریخ اور فلسفیانہ فہم کے رشتے کو از سرِ نو قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ کولیکوسکی نے Modernity an Endless Traill میں تھیوری ہی نہیں تھیوریوں کی ناگزیریت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''وہ لوگ جنھیں باغبانی سے کد ہے انھیں باغبانی کی تھیوری پڑھنی چاہیے۔ بغیر تھیوری کے باغبانی کے معنی ایک ناقابلِ تعریف اور خالی خولی طرزِ زندگی کے ہیں۔ تھیوری کو سائنٹفک ہی نہیں قائل کرنے کی صلاحیت سے بھی بہرہ ور ہونا چاہیے۔ مختلف لوگوں کے لیے مختلف تھیوریاں لازمی ہیں اور ان کا قابلِ قبول اور سائنسی ہونا بھی اتنا ہی ضروری ہے۔ اس طرح ہمارے لیے بہ یک وقت کئی تھیوریاں یا کئی تھیوریوں کی تشکیل ناگزیر ہے۔''

OO

تنقید کے عمل میں نظریہ سازی کی خاص اہمیت ہے۔ جس طرح مختلف علوم کی سمت و رفتار کبھی یکساں نہیں رہتی اور ہر دور کے تقاضوں کے ساتھ اور نئی نئی تحقیقات کی روشنی میں ان میں

کئی قسم کی تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں۔ اسی طرح تنقید بھی ایک علم ہے۔ جسے ادب کا علم یا ادب کا فلسفہ کہا گیا ہے۔ جب بھی زندگی کا منظر نامہ بدلتا ہے ادب میں بھی اس کے اثرات واضح طور پر دکھائی دینے لگتے ہیں۔ تبدیلی ادب اور زندگی کی فطرت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید، جس کی بنیاد ہی ادب یعنی تخلیقی ادب پر قائم ہے کبھی ایک نظریے سے وابستہ نہیں رہی۔ نظریاتی تبدیلیوں کے پیچھے ایک طرف ادب اور زندگی کا ایک اہم کردار ہوتا ہے، وہیں مختلف علوم بھی ادبی تنقید کے اصولوں پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ مثلاً تاریخ، فلسفہ، نفسیات، جمالیات، سماجیات، سیاسیات اور لسانیات وغیرہ ایسے علوم ہیں جن کے اپنے حدود اور اپنی اپنی کارکردگی ہے۔ تنقید کے عمل، تنقید کے تفاعل اور تنقید کے طریق کار میں جو اہم اور غیر اہم تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں، ان کی پشت پر ان علوم کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔

OO

ہیئتی تنقید کا تصور سب سے قدیم تصور ہے، جس کے ابتدائی نقوش نہ صرف یونان قدیم کی تنقید میں ملتے ہیں بلکہ سنسکرت جمالیات اور عربی و فارسی شعریات کی روشنی میں جن تفہیمات سے ہمارا سابقہ پڑتا ہے، ان میں ہیئت ہی کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ عربی، فارسی اور اردو شعرا کے تذکروں اور ادبی معرکوں میں بھی ہیئت ہی کو مرکوز نظر رکھا جاتا تھا۔ ہیئت کے تحت صنف کے روایتی تصور، لفظ اور معنی کے رشتے، عروض، آہنگ اور بیان پر خصوصی بحث کی جاتی تھی۔ مضامین شعر کی روایت سے بھی انحراف کی اجازت نہ تھی۔ اگرچہ اخلاقی مضامین کے محل اور معنویت کو بھی بحث کا موضوع بنایا جاتا تھا لیکن اس کے مقابلے پر لفظ کے استعمال کی اہمیت زیادہ تھی کہ شعر کے خوب وزشت کا سارا دارومدار لفظ ہی پر تھا۔

ساختیات

ساختیات Structuralism کی اصطلاح، ساخت یعنی Structure سے مشتق ہے۔ ساخت کا تصور محض ساختیاتی تعبیری ہی تک محدود نہیں ہے، بعض نقادانِ فن آج بھی ہیئت Form اور ساخت کو ایک ہی معنی میں اخذ کرتے یا استعمال کرتے ہیں۔ ادبی اور تنقیدی مباحث میں یہ اصطلاح بالعموم بڑے ڈھیلے ڈھالے طریقے سے مستعمل ہے۔ جیسے کسی ناول میں اس کے پلاٹ اور اسٹرکچر کو ایک ہی معنی میں اخذ کیا جاتا۔ پلاٹ کا تصور بیانیہ میں کہانی story کی تنظیم

arrangement سے تعلق رکھتا ہے۔ جب کہ اسٹرکچر اس کی کلی جمالیاتی تنظیم کا حوالہ ہے۔

ساختیات کے نزدیک 'ساخت اصول وضوابط کا وہ مجموعہ ہے جو کسی نظام کے کردار behaviour of the system کو اپنے تابع رکھتا ہے''۔ (انتھنی ولڈن) ساخت کے یہ ضابطے، تبادل پذیر Interchangeable ترکیبی عناصر اور اجزا کو اپنے قابو میں رکھتے ہیں۔

ساخت کی اصطلاح ادب اور لسانیات کے علاوہ دوسرے سماجی علوم میں بھی مستعمل ہے۔ اس کے مروجہ معنی ہیئت اور ڈھانچے سے اس کا مفہوم قطعاً مختلف ہے۔ اس کی قریب ترین متبادل اصطلاح نظام یا نظم ہے۔ زندگی کا ہر شعبہ اور ہر شے رشتوں کے نظام کے ساتھ مشروط ہے۔ رشتوں کا یہ نظام ہی ساخت کہلاتا ہے۔ گویا اشیا کو ان کی انفرادیت یا دوسری اشیا سے الگ کر کے نہیں سمجھا جاسکتا بلکہ انہیں ایک بڑے یعنی Larger ساخت کے سیاق میں دیکھا جانا چاہیے جن کا وہ جز ہیں۔ اسی تصور نے ساختیات کی اصطلاح کو جنم دیا۔

اگر چہ 60-1950 کے عشرے میں ساختیات کو باقاعدگی کے ساتھ متعارف کرانے اور اس کا اطلاق کرنے میں فرانسیسی ماہر بشریات کلاڈیوی اسٹراس کا بڑا ہاتھ ہے، لیکن اصلاً اس کا بنیاد گزار ماہر لسانیات فرڈی نانڈ سائیر (1857-1913ء) تھا، اس کے لیکچرز کا مجموعہ A Course in General Linuistics کی اشاعت 1916ء میں اس کی موت کے بعد اس کے شاگردوں کے ذریعے عمل میں آئی۔

سائیر سے قبل اور خود اس کے عہد میں لسانیات کا موضوع زبان کی تاریخ، زبانوں کے خاندان اور ان کے سرچشموں تک محدود تھا۔ سائیر نے زبان کے سائنسی مطالعے پر زور دیا۔ اس کا اصرار ہمہ وقتی Diachronic مطالعے کے بجائے زبان کے ہم وقتی یا یک زمانی Synchronic مطالعے پر زیادہ تھا۔ ہمہ وقتی لسانیات تاریخی لسانیات کہلاتی ہے جو زبان کے ارتقا اور مختلف ادوار میں زبان کی نوعیت پر بحث کرتی ہے۔ جب کہ سائیر ہم وقتی لسانیات Synchronic Linguistics کو خاص اہمیت دیتا ہے کیوں کہ ہم وقتی یا یک زمانی مطالعہ ایک خاص لحہ زماں کے مطالعے تک محدود ہوتا ہے، جس کے تحت یہ دیکھا جاتا ہے کہ ایک خاص دور میں زبان کے تفاعل کی نوعیت کیا تھی یعنی زبان کس طور پر عمل آرا ہوئی تھی۔ لسانیات کے میدان میں سائیر کے اس انقلابی اقدام میں ساختیاتی لسانیات کا امکان مخفی تھا۔

سائیر نے یہ کہہ کر کہ لفظ اور معنی میں کوئی منطقی رشتہ نہیں ہوتا، معنی کو 'من مانا' یعنی

arbitrary بتایا، جس طرح لفظ ہمیشہ آپ ہی آپ بننے کی حالت میں ہوتے ہیں اور چونکہ یہ سلسلہ صدیوں سے چلا آرہا ہے اس لیے ہر لفظ کے ساتھ کوئی خاص معنی یا تصور بھی وابستہ ہوگیا ہے۔ مثلاً جوتا، ٹوپی، تاج یا کتاب جیسے الفاظ کے جو تصور یا جن اشیا کے ساتھ ان کا تصور قائم ہے اسے ہم نے اپنی زبان کی روایت سے اخذ کیا ہے بلکہ لاشعوری طور پر وہ تصورات ہماری عادات کا اٹوٹ حصہ بن گئے ہیں۔ اگر ان تصورات یا معنی کی نوعیت منطقی ہوتی تو یہ الفاظ سن کر ایک ایسے شخص کے ذہن میں بھی وہی تصور پیدا ہونا چاہئے جو ہماری زبان سے ناواقف ہے۔ اس کا مطلب یہی ہے کہ معنی من مانے ہوتے ہیں۔ ساسیئر لفظ کو نشان Sign کہتا ہے۔ دال Signifier اور مدلول Signified دونوں کا جوڑ نشان کہلاتا ہے۔ اسے یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ سگنی فایر، لفظ ہے اور سگنی فائڈ معنی، ایک معنی نما ہے اور دوسرا تصور معنی، ساسیئر زبان کو نشانیات کا نظام کہتا ہے۔ نشانیات کے لیے اس کی وضع کردہ اصطلاح Semiology کہلاتی ہے۔ ساسیئر کے مطابق زبان رشتوں کا نظام ہے جو افتراق Difference پر مبنی ہوتا ہے اور جو معنی خلق کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

وہ معنی جن سے ہم لفظوں کو منسوب کرتے ہیں، وہ جوہر کی طرح لفظ میں موجود نہیں ہوتے بلکہ وہ لفظ سے باہر ہوتے ہیں۔ مطلب یہ کہ معنی کے خول کے طور پر لفظ واقع نہیں ہوتا اور نہ معنی کسی فطری اصول یا منطق کے تحت واقع ہوتے ہیں بلکہ بے اصولے اور من مانے طور پر خلق ہوتے ہیں۔ ہم انہیں دوسرے لفظوں کے ساتھ ایک خاص ترتیب کے طور پر واقع ہونے پر اور رسومیات Conventons کی بنا پر موجود اور مخصوص معنی کے ساتھ مختص کردیتے ہیں۔ لفظ ایسا کوئی جوہر یا خاصہ نہیں رکھتا کہ وہ معنی کی طرف ہمارے ذہن کو فطری طور پر منعطف کردے سوائے ان الفاظ کے جو کسی عمل یا چیز کی آواز کی بنیاد پر گھڑ لیے جاتے ہیں۔ جیسے کوئل کی کوکو کی آواز Cuckoo یا کڑکڑ کی آواز سے کڑکڑاہٹ وغیرہ۔ اس قسم کے صوتی الفاظ کو Onomatopoeia کہا جاتا ہے۔ اس معنی میں یہ دعویٰ نہیں کیا جاسکتا کہ زبان کسی دوسرے پر مبنی ہوتی ہے یا وہ کسی کا انعکاس کرتی ہے یعنی وہ دنیا یا تجربے کے عکس کا نام ہے۔ زبان اپنے آپ میں ایک نظام ہے۔ وہ صرف اپنے آپ کو پیش کرتی ہے کیونکہ تمام الفاظ دوسرے الفاظ کی پیش روی کرتے ہیں۔ لفظوں کے ایک جمگھٹ اور ترتیب ہی میں لفظ کوئی معنی مہیا کرتا ہے لیکن اصلاً وہ معنی بھی من مانا ہی ہوتا ہے۔

لسانیاتی عنصر کو ان کے باہمی طور پر تضادی اور تطابقی رشتوں میں ہی پہچانا جاسکتا ہے۔ کوئی لفظ تن بہ تنہا معنی کا حامل نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں کے افتراق Difference سے اس کے معنی قائم ہوتے ہیں۔ لفظوں کی اس نوعیت کی ترتیب کو Syntagmatic کہا جاتا ہے، یعنی ایک خاص اصول کے تحت نحوی ترتیب کے ساتھ لفظوں کا واقع ہونا، جیسے:

1۔ بلّا دوڑتا ہوا آیا تھا۔

اس جملے میں فاعل بلا ہے وہ بلی یا کوئی اور مخلوق نہیں ہے۔ اگر بلا کی جگہ بلی رکھ دیں تو اسمائے فعل کی ترکیب ہی بدلنا پڑے گی۔ جیسے

2۔ بلی دوڑتی ہوئی آئی تھی۔

یہاں صیغہ تانیث نے پورے جملے کے ترتیبی نظام کو الٹ پلٹ دیا۔ اگر بلاّ کی جگہ پلاّ کردیں تو پلاّ ہمارے یہاں کتے کے بچے کے لیے مستعمل ہے۔ گویا مصمہ 'ب' کو 'پ' سے بدلنے پر فاعل ہی تبدیل ہوگیا۔ اس لیے جملہ مذکورہ (1) میں بلا، بلے کا معنی اس لیے دے رہا کہ وہ بلی اور پلا سے فرق Difference کا حامل ہے۔ اسی طرح یہاں دوڑا ہوا معنی اس لیے دے رہا ہے کہ وہ اس کے مقابلے میں دھیرے نہیں ہے اور 'تھی' 'ہے' کی ضد ہے کہ یہ سارا عمل ماضی میں واقع ہوا تھا۔ ساسئیر کہتا ہے کہ:

In the Linguistic system there are only differences.

''لسانی نظام میں صرف اور صرف افتراقات ہیں''

یہ دنیا اور سارے موجودات، حتیٰ کہ ہمارا وجود بھی جسے ہم کوئی نہ کوئی نام دیتے آئے ہیں، اصلاً زبان ہی کا متعین کردہ یا تشکیل کردہ ہے۔ کل اجزا سے بڑا ہے۔ جملہ مکمل ہوتا ہے جو تنِ تنہا لفظ سے بڑا ہوتا ہے اور جس میں ہر لفظ دوسرے الفاظ کے ساتھ مل کر کوئی نہ کوئی معنی مہیا کرتا ہے۔ ہمیں یہ تجزیہ کرنا چاہیے کہ زبان اپنے عمل کے ذریعے معنی کیسے خلق کرتی ہے۔ ہمیں زبان میں ان ساختیوں کے مجموعے کو بھی سمجھنے کی ضرورت ہے جن کی رو سے ہم انھیں بولنے اور چیزوں کی پہچان کرنے کے مجاز ہوتے ہیں۔ مختصر یہ کہ ہمارے لیے نشانات اور نظامات نشان کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ اس طرح زبان فارم (ہیئت) ہے نہ کہ جوہر۔

ساسئیر دعوے کے طور پر زبان کے اندر امتیاز کی بات کرتا ہے۔ وہ زبان کی ساخت یا نظام اور رسومیات Conventions (جو تکلم کو اپنے تابع رکھتے ہیں) کو لانگ Langue کا نام

دیتا ہے، جو زبان کا تجریدی نظام ہے، جس کے تحت ہم زبان بولتے اور سمجھتے ہیں جب کہ کسی سماجی سیاق میں کسی فردِ واحد سے ادا ہونے والی زبان کو پیرول Parole کا نام دیا گیا ہے، لیکن یہ بھی اپنے اصول لانگ یعنی زبان کے کلی تجریدی نظام ہی سے اخذ کرتا ہے۔ اس طرح زبان اور زبان کی رسومیات کا تعلق زبان بولنے والی ایک پوری جماعت سے ہوتا ہے جسے لانگ کہا گیا ہے اور انفرادی طور پر زبان بولنے کے عمل اور اظہار کا تعلق پیرول سے ہے۔ سائیر کے نزدیک لانگ اور پیرول دونوں ہی تہذیبی عمل کے جز میں برسرِکار ہوتے ہیں۔

ساختیات، حقیقت فہمی کا ایک نیا اور انقلابی نظریہ ہے جس نے بیک وقت کئی شعبہ ہائے علوم پر بنیادی سطح کے اثرات قائم کیے ہیں۔ کلاڈ لیوی اسٹراس کے (جو کہ ماہر بشریات ہے) اساطیر کے تجزیے ساختیاتی طریق کار ہی پر مبنی ہیں۔ اس کا دعویٰ ہے کہ انفرادی سطور یا کوئی داستانی قصہ (جیسا کہ سائیر نے پیرول کے سلسلے میں کہا ہے) علیحدہ لاینفک (اٹوٹ) معنی کا حامل نہیں ہوتا، بلکہ اس کی تفہیم اسطور کے طویل سلسلے سے اس کے رشتے کی بنیاد پر کی جانی چاہئے۔ کیونکہ اسطور کی پوری گردش یا اسطور کا مکمل نظام مراتب ایک ایسا سلسلہ ہے جو 'کل' Total یا Large کی حیثیت رکھتا ہے اور اس کے مقابلے میں ایک اسطوری قصہ محض اس کے ایک جز کے مماثل ہے۔

ساختیات نے اپنے سارے اوزار لسانیات ہی سے اخذ کیے ہیں اور ادب کی لسان اور ادب کی گرامر پر اس کا سارا زور ہے لیکن وہ ایک فلسفیانہ رویہ بھی ہے جس نے کئی سطحوں پر روایتی فکر کی رسومیاتی منطق کو چیلنج بھی کیا ہے۔ بالخصوص حقیقت کے اس روایتی تصور سے بھی اس نے انحراف کیا کہ وہ زبان سے باہر اپنا کوئی وجود رکھتی ہے۔ یا یہ کہ مصنف ہی معنی کا مقتدرِ اعلیٰ ہوتا ہے یا یہ کہ وہ مصنف ہی ہوتا ہے جو معنی قائم کرتا ہے۔ ساختیاتی تنقید نے ایسے کئی رسومیاتی مفروضات کو چیلنج کیا۔

ساختیاتی تنقید کے نزدیک ایک تہذیبی اور لسانی نظام ہی معنی کا سرچشمہ ہوتا ہے نہ کہ انسانی ذہن۔ ادب کی گزشتہ صدیوں کی روایت اور فنی کارناموں کے سیاق ہی سے دوسرے فن پاروں کی نمو ہوتی ہے۔ چنانچہ ادب کی تفہیم و تجزیہ محض ہیئتی بنیادوں پر نہیں کیا جاسکتا اور نہ ہی محض کسی ایک فن پارے کی کلوز ریڈنگ (غایر مطالعہ) سے فن پارے کی مختلف معانی کی گرہوں کو کھولا جاسکتا ہے۔ ایک فن پارہ، ادبی تاریخ اور اس کی روایت کے وسیع تر تناظر کا محض ایک جز Part ہوتا ہے۔ ہر متن بیک وقت کئی متنوں کا زائد ہوتا ہے۔ چنانچہ ہر متن، بین المتونی جائزے کا تقاضا کرتا ہے۔ وہ صنف جس میں وہ متن واقع ہوا ہے اور ادبی تاریخ کا وہ وسیع تر

نظامِ روایت اس کل Total کی طرف اشارہ کرتا ہے جنہیں وسیع تر سیاقات larger contexts کا نام دیا جاتا ہے۔ ان وسیع تر سیاقات میں اس صنف کے علاوہ تہذیب اور زبان کا کردار برابر کی اہمیت رکھتا ہے۔ لیوی اسٹراس نے ایڈی پس جیسے اسطور myth کا مطالعہ محض ایڈی پس کے قصے کی انفرادی حیثیت کے طور پر نہیں کیا بلکہ اس قصے کو اس نے اسطوری قصوں کے پورے اس سلسلے کے سیاق میں دیکھا جو یونان کے شہر تھیبس Thebes میں واقع ہوئے تھے۔ قصوں کے اس پورے سلسلے میں جسے وسیع تر سیاق larger context کا نام دینا چاہیے۔ لیوی اسٹراس کو بالتکرار کئی تضادات اور عمل کے مختلف محرکوں motifs کا تجربہ ہوا۔ اس نے انہیں کو اساطیری تفہیم میں بنیاد بنایا۔ انفرادی اسطوری قصے کو اساطیری سلسلے کے وسیع تر سیاق میں رکھ کر مطالعہ کرنے پر اسٹراس کو ٹھوس تفصیلات کا علم ہوا۔ یہ ایک مخصوص ساختیاتی طریق عمل ہے جس کا رخ خصوصی particular سے عمومی general کی طرف ہوتا ہے اور جس کی تاکید کسی ایک انفرادی کارنامے کو ایک وسیع تر ساختی سیاق میں دیکھنے پر ہوتی ہے۔

وسیع ساخت یا سیاق context کا ایک مفہوم تو یہی ہے کہ جز بمقابلے کل کے ادنیٰ ہوتا ہے۔ یعنی ایک (واحد) فن پارہ تاریخ ادب کے دوسرے اس نوع کے فن پاروں یا ان کے متون یا ادبی اور تہذیبی روایات کے وسیع تر سلسلے کا محض ایک جز ہوتا ہے۔ اس صورت میں واحد فن پارے کی تفہیم بغیر اس کے وسیع تر سیاق کے مکمل نہیں ہوتی۔ وسیع ساخت یا سیاق کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ایک ہی ادیب کی کسی تصنیف کا مطالعہ اس کی دوسری تخلیقات وتصانیف کے وسیع سیاق میں بھی کیا جاسکتا ہے۔ صنفی رسومیات genre conventions اس کے وسیع سیاق ہی کا ایک حصہ ہوتی ہیں۔ جیسے قرۃ العین حیدر کے ناول آگ کا دریا کا شمار اردو ناول کی تاریخ اور ناول کی فنی وتکنیکی روایت کے سلسلے کی ایک اہم کڑی کے طور پر کیا جاتا ہے۔ ساختیاتی نقاد یہ دیکھے گا کہ مجموعاً ادبی روایت کی توسیع کے ساتھ ساتھ کہاں اور کس کس طور پر اس نے انحراف کیا ہے۔ قصہ گوئی کی وہ روایت جو تلمیحاتی حکایات سے لے کر مذہبی اور داستانی قصص تک پھیلی ہوئی ہے، اس وسیع رقبہ میں آگ کا دریا، کہاں کہاں اور کس قدر تضاد یا تطبیق کی نشاندہی کرتا ہے نیز خود قرۃ العین کے دوسرے فنی کارناموں کے سیاق وسباق میں اس کی کہانی اور پلاٹ یا بیانیہ تنظیم کی کیا نوعیت ہے۔ ساختیاتی نقاد ان بنیادی جوڑوں کے مجموعے set کی شناخت کرتا ہے جو فن پارے کی تہہ میں کارفرما ہوتے ہیں جیسے مرد/عورت، ظالم/مظلوم، سیاہ/سفید، موت/زندگی وغیرہ

جوڑوں کے یہ مجموعے، نشانیاتی نظام کا حصہ ہوتے ہیں اور جو تہذیبی معنی کے ساتھ مشروط ہیں۔
ساختیاتی تنقید کا برطانوی مکتب اس معنی میں ہم خیال ہے کہ فن پارے کا کوئی ایک معنی A meaning ضرور ہوتا ہے۔ اس واحد معنی تک ہماری رسائی اسی وقت ممکن ہے جب ہمیں اس زبان اور اس تہذیب کی رسومیات اور رموز codes کا علم ہو۔ ایک زبان کا ماہر دوسری زبان کی تہذیب اور اس کے اعلام و رموز سے واقفیت کے بغیر نہ تو اس فن پارے کے معنی کہ تہہ تک پہنچ سکتا ہے اور نہ ہی لطف اٹھا سکتا ہے۔

لیوی اسٹراس ہی وہ پہلا دانشور ہے جس نے ساسئیر کے ساختیاتی تصور کا عملاً اطلاق کر کے ساختیاتی بشریات Structural Anthropolgy کی بنیاد رکھی۔ ژاک لاکاں نے ساختیاتی فکر سے کام لے کر تحلیل نفسی کے حدود کو وسیع کیا۔ لوئی آتھیوسے جیسے مارکسی مفکر اور کولین میک کیب Colin Maccabe جیسے تہذیبی نقاد نے اپنے اپنے حدود میں ساختیاتی اصولوں کا اطلاق کیا۔ رولاں بارتھ نے فیشن کے مختلف اسالیب اور Dress Codes یعنی لباسوں کے رموز کا تجزیہ کرتے ہوئے لسانی اصولوں ہی کو بنیاد بنایا۔

○○

ادبی تنقید کی تاریخ مختلف اسالیب نقد سے بھری پڑی ہے۔ ادبی تنقید نے مختلف ادوار میں مختلف نظام ہائے فکر اور مختلف شعبہ ہائے علوم کی دریافتوں اور دانش کی سرگرمیوں سے ہمیشہ کسب فیض کیا ہے۔ ادبی تنقید میں اگر قبولیت کا یہ جوہر نہیں ہوتا تو ادب فہمی اور زندگی فہمی کا دائرہ بے حد محدود ہو کر رہ جاتا یا پھر وہ محض اس نظام بلاغت یا اس مخصوص روایتی شعریات کی تابع ہو کر رہ جاتی جو فنی پیمانے تو مہیا کر سکتی ہے، حیات و کائنات کی فہم کو جلا نہیں بخش سکتی۔

روسی ہیئت پسندی

ہیئت پسندی کو ایک نیا ڈسپلن روسی ہیئت پسندوں نے عطا کیا۔ روسی ہیئت پسندی کی تحریک کا آغاز 1915 میں، ماسکو لنگوسٹک سرکل (Mascow Linguistic Circle) کے ذریعے عمل میں آیا۔ اس سرکل کا روحِ رواں رومن جیکب سن تھا جو خود لسانیات کا ماہر تھا اور جس نے ادبی تنقید کی تاریخ میں پہلی بار لسانی مطالعے کو خاص اہمیت دی تھی۔ ماسکو لنگوسٹک سرکل کے علاوہ 1916 میں سینٹ پیٹرز برگ میں The Society for the Study of Poetic Language کی

تنظیم کا قیام عمل میں آیا۔ اس سوسائٹی کو ایک نئی سمت عطا کرنے والوں میں وکٹر شکلووسکی کا نام سر فہرست ہے۔ ان اداروں نے ادب کے لسانی مطالعے پر زور دیا اور اس ادبیت literariness کی تلاش و تفہیم کو اہمیت دی جو ادب اور غیر ادب کے فرق کو واضح کرتی ہے۔ ان اداروں کا ایک خاص مقصد ادبی مطالعے میں سائنسی قطعیت اور معروضیت پر اصرار کرنا تھا تاکہ ادبی تنقید میں جو انتشار کی کیفیت ہے اس کا سد باب ہو سکے۔

1917 میں انقلاب روس کے بعد آہستہ آہستہ سماجی حقیقت نگاری کی جڑیں مضبوط ہوتی چلی گئیں۔ کمیونسٹ پارٹی کے علم برداروں نے ہر اس ادبی رجحان پر سخت گرفت کی جس کی نزدیک ادب کا بنیادی عنصر زبان اور ہیئت ہے۔ چونکہ روسی ہیئت پسند اپنے مطالعات میں مواد وموضوع کے مقابلے میں زبان و بیان پر خاص توجہ دیا کرتے تھے اس لیے انھیں سرکاری عتاب کا شکار ہونا پڑا۔ رومن جیکب سن نے 1920ء میں چیکوسلواکیہ میں سکونت اختیار کر لی۔ جہاں اس نے پراگ لنگوسٹک سرکل کی بنیاد رکھی۔ روسی ہیئت پسندوں میں رومن جیکب سن اور وکٹر شکلووسکی کے علاوہ بورس تومیسیوسکی، بوس آئخن بام، جان مکاروو سکی، ایم ایم باختن، اوسپ برک اور تائناپاروف کی بھی خاص اہمیت ہے۔ روسی ہیئت پسندوں کا اصرار درج ذیل تصورات پر تھا:

1. ادب کا تجزیہ گہرے سائنسی طرز کا متقاضی ہوتا ہے۔
2. تخلیقی ادب محض لسانی ساخت کا نام ہے۔
3. ادب کی زبان کا اپنا ایک خصوصی اثر اور کردار ہوتا ہے اور جو روز مرہ استعمال میں آنے والی زبان سے مختلف ہوتا ہے۔
4. ادب حقیقت کی نقل نہیں ہے بلکہ ایک نئی حقیقت کا انکشاف ہے۔
5. ادب حقیقت کو نامانوس اور اجنبی بنا کر پیش کرتا ہے اور نامانوس کاری ہی وہ عنصر ہے جو پڑھنے یا سننے والے کے اندر حیرت کا تاثر پیدا کرتا ہے۔
6. ادبیت ہی وہ عنصر ہے جس کے حوالے سے ادبی اور غیر ادبی تحریر میں فرق کیا جاتا ہے۔
7. ادب 'کیا' ہے کہ بجائے ادب 'کیسا' ہے کی اہمیت ہے۔ اس اصول کے تحت مواد پر ادبی ہیئت اور ادبی زبان کے مطالعے کو فوقیت حاصل ہو گئی۔
8. تاریخ، سماج اور اخلاق کی روشنی میں ادب کی ماہیت کو نہیں سمجھا جا سکتا، ادب براہ راست مطالعے کا تقاضا کرتا ہے، کیونکہ تخلیق، خود کار autonomous ہوتی ہے۔

مذکورہ بالا تصورات کی گونج کسی نہ کسی صورت میں آج بھی سنائی دیتی ہے۔ خصوصاً نیو کرٹسزم (نئی تنقید) کے رجحان میں انہیں تصورات نے بنیاد سازی کا کام کیا تھا۔ ان رجحان سازوں میں کراؤ رین سم، آئی اے رچرڈز، ولیم ایمپسن اور ٹی ایس ایلیٹ کے نام اہم ہیں۔ ان کا خیال تھا کہ:

1. شعر کے معنی سمجھنے کے لیے خارجی معلومات غیر ضروری ہیں۔ خارجی معلومات سے مراد تاریخ، فلسفہ، سماجیات یا اقتصادیات وغیرہ کا علم۔
2. ہیئت اور مواد، دونوں ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں، بلکہ تخلیق میں دونوں کے وجود ایک ایسی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں، جنھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔
3. ادب، مقصود بالذات اور خود مکتفی ہوتا ہے۔ یعنی اس کی کوئی واضح غیر ادبی بنیاد نہیں ہوتی۔ غیر ادبی سے مراد وہ دوسرے علوم انسانیہ Humanities ہیں جن کے اپنے اپنے حدود اور جن کے اپنے اپنے تقاضے ہیں۔
4. تخلیق اساساً لسانی ساخت ہوتی ہے۔ جس کی تشکیل میں الفاظ کا اہم کردار ہوتا ہے۔ الفاظ میں بھی ان الفاظ کی خاص اہمیت ہے جن کا شمار استعارہ، علامت اور پیکر وغیرہ میں کیا جاتا ہے۔ یہ وہ ادبی تدابیر ہیں جو ایک سے زیادہ معنی کی حامل ہوتی ہیں۔ چوں کہ تخلیق، کثرت معنی کی حامل ہوتی ہے، اس لیے اس میں ابہام بھی پیدا ہوتا ہے۔ جہاں تخلیقی زبان ہوگی وہاں ابہام کا واقع ہونا لازمی ہے۔
5. تخلیق، نامیاتی طور پر تشکیل پاتی ہے۔ ابتدا سے لے کر انتہا تک یعنی تخلیق کے آخری کلمے تک شاعر کو اس بات کا علم نہیں ہوتا کہ وہ آخری مرحلے پر کیسی ہوگی۔ کیوں کہ تخلیق "بنائی" نہیں جاتی بلکہ "ہوتی" ہے۔ بالکل ایک ایسے درخت کی طرح جس کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ کدھر اور کیسے پھیلے گا، اس کی شاخوں کی کیا صورت ہوگی۔ اپنی کلیت totality میں وہ کس نوعیت کا ہوگا۔

پس ساختیات: ردِ تشکیل

اردو تنقید میں ڈی کنسٹرکشن کے لیے ردِ تشکیل کے علاوہ ردِ تعمیر، لاتشکیل، ساخت شکن جیسے مترادفات بھی مستعمل ہیں۔ سابقہ de میں ایک نفی کا پہلو بھی مضمر ہے، اس لیے اکثر ناقدین

اسے ایک منفی فلسفیانہ تنقیدی رویہ سے تعبیر کرتے ہیں اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ردِ تشکیل کا ایک انتہا پسند پہلو اس کے غیر مفاہمانہ، غیر ہمدردانہ اور بالکل ردِ روایت مخالف رویے میں پنہاں ہے۔ جب کہ de کے ایک معنی مکرر کے بھی ہیں جو اپنے مفہوم میں بحال کے زیادہ نزدیک ہے۔ کنسٹرکشن کے بہت سے معنوں میں تعبیر اور تجزیہ کا بھی شمار ہے، ان تعبیرات سے صرفِ نظر کرنے کے باعث ہی بعض علماء نے اسے قطعی انکاریت nihilism ہی کی ایک شق قرار دیا ہے کہ اپنی ڈیش تر صورت میں اس کا رخ نیستی، معدومیت اور لاشئیت کی طرف ہے۔

باربرا جانسن نے کنسٹرکشن کو تجزیہ کے معنی ہی میں اخذ کیا ہے، اشتقاقی سطح پر جس کے معنی بے دخل کرنے undo کے ہیں یعنی تشکیل نو کرنا:

ردِ تشکیل سلسلہ فکر میں متن و معنی یا ادراکِ حقیقت کے تصور میں اکثر تناقض، تضاد یا ابہام کا تاثر نمایاں ہے اور یہ شاید اس لیے ہے کہ ردِ تشکیل ایک طریقِ تنقید سے زیادہ فلسفۂ تنقید بھی۔ مختلف نقادوں نے اپنے اپنے طور پر اس کی تعبیر و توجیہ کی ہے اور ان توجیہات میں ذاتی ترجیحات بھی شامل ہو گئی ہیں (آئیڈیولوجی کی صورت میں ذاتی ترجیحات کی شمولیت خود ردِ تشکیل کے موقف کے مطابق ہے) پال دی مان، ہلس ملر اور جیفرے ہارٹ من (نقادوں کا ییل گروہ، جس سے ییلیزم بنا ہے) کے تصورات و تعبیرات میں افتراق نمایاں ہے۔ جب کہ یہ حلقہ دریدا کے اصولوں ہی کو اپنا رہنما خیال کرتا ہے۔ اگر ردِ تشکیل مفکرین کو دیگر پس ساختیاتیین کے سلسلے ہی کی کڑی قرار دیا جائے تو اس افتراق کی نوعیت بنیادی ہو جاتی ہے۔ ساختیات سے ردِ تشکیل کے تصورات میں یقیناً ایک تسلسل موجود ہے۔ مگر یہ تسلسل بڑی حد تک داخلی اور منحنی قسم کا ہے جسے تاویل و تعبیر اور طاقتور ذہانت کے ذریعے باقاعدہ ترتیب دینے کی بہ زور کوشش کی گئی ہے۔ تاہم ایک ایسی مکمل تھیوری میں اسے باندھنا مشکل ہوگا۔ جس پر صحیح، درست، قطعی، اور مطلق جیسے الفاظ کا سابقہ چست کیا جا سکے۔ ردِ تشکیل کی یہ جرأت ہمارے لیے یقیناً ایک تجربہ ہے کہ وہ خود اپنے استرداد کا حوصلہ بھی رکھتی ہے۔

ردِ تشکیل کا سب سے بڑا نمائندہ ژاک دریدہ ہے جو معنی پس معنی، معنی در معنی کے تصور کو الٹ کر معنی ردِ معنی میں بدل دیتا ہے اور چوں کہ معنی، دریدا کے مفہوم میں، تعلیق ہی تعلیق ہے، التوا ہی التوا ہے، اس لیے صداقت کی نہ تو کوئی نہایت ہے اور نہ ہی وہ مطلق ہے۔ وہ کیا ہے؟ اس کی کیا شکل ہے؟ ردِ تشکیل ان کے جواب فراہم نہیں کرتی بلکہ سوال در سوال پر مہمیز

کرتی ہے۔سوال قائم کرنا ہی نامعلوم سے معلوم کو اخذ کرنے کی پہلی سعی ہے، پہلا اقدام ہے۔اس معنی میں رد تشکیل معنی کو تہ و بالا کرنے کے عمل سے وابستہ رجحان نہیں ہے اور نہ ہی کنسٹرکشن یعنی تعمیر مترادف ہے اسٹرکچر یعنی ساخت کا۔باربرا جانسن بھی رد تشکیل :construction de اور انہدام :destruction کو ایک دوسرے کا ہم معنی یا مترادف لفظ قرار نہیں دیتیں۔ بلکہ یہ عمل معنی کی کثیر المعنویت اور اس کی گرہیں کھولنے یعنی معنی کشائی اور معنی کاری کے مسلسل عمل سے عبارت ہے۔ چونکہ معنی کی کوئی حد نہیں جس طرح صداقت کی کوئی حد نہیں، اس لیے معنی کے عدم استقلال کے تصور سے ایک غیر یقینی کا تاثر بھی ابھرتا ہے جو بعض حضرات کے لیے کوفت کا سبب ہے اور بعضوں کے لیے مسلسل انبساط آفرینی کا سبب کہ معنی کی غیر معین صورت متقلاً نئی مہم کے تئیں اکساتی اور للچاتی ہے۔

دریدا کہتا ہے:

''مغربی فلسفہ ،روایتاً موجودگی کی مابعد الطبیعات metaphysics of presence کے ساتھ مخصوص ہے، اس دعوے کے ساتھ کہ تحریر کی خطرناک قسم کی مبہم صورتوں سے صرف تقریر ہی محفوظ رکھ سکتی ہے۔زبان سے ادا کردہ لفظ چونکہ بلاواسطہ ہوتا ہے اس لیے یہ فرض کرلیا جاتا ہے کہ بذریعہ تقریر ایک مطلق صداقت، ایک مقررہ معنی، ایک فیصلہ کن بنیاد (صداقت یا معنی کی اصل) جوہر یا مرکز تک رسائی حاصل کرنا ممکن ہے''۔

دریدا کے نزدیک جوہر یا مرکز تک رسائی یا حتمی اور اساسی معنی یا معنی بطور وحدت جیسے تصورات اور ان بنیادوں پر جس مغربی فلسفے نے اپنے مابعد الطبیعیاتی تصورات کی عمارت کھڑی کی ہے، محض ایک مجرم ہے وہ اس صوت مرکز :phonocentric تصور صداقت کو بھی بے دخل کر دیتا ہے جس کے تحت لفظ خدا کہ لہٰذا خدا بھی بطور صداقت کے اخذ کیا جا سکتا ہے۔صوت مرکزیت phonocentrism کا تصور اسی بنیاد پر قائم ہے کہ تحریر پر تقریر فوقیت رکھتی ہے، اس لیے بھی کہ معرض تحریر میں آتے ہی تقریر کا تقدس آلودہ ہو جاتا ہے۔تقریر کا تصور راوی اور سامع کے تصور کے ساتھ نتھی ہے، دونوں مل کر معنی کو موجود بناتے ہیں۔اسی بنا پر فرض کرلیا جاتا ہے کہ راوی جو صداقت کا بیان کنندہ ہے، مکمل طور پر صداقت کے علم سے بھی بہرہ ور ہوتا ہے۔اس قسم کی کسی بھی فلسفیانہ یا صداقت جویانہ کوششیں، دریدا کے نزدیک کوئی قیمت نہیں رکھتیں کیونکہ

ان سب کا رخ کسی مطلق اور معین کے مفروضے کی طرف ہوتا ہے اور مطلق و معین جیسے الفاظ دریدا کی لغت سے باہر ہیں۔

دریدا نے موجودگی presence:اور نا موجودگی :absence کو ایک خاص معنی میں استعمال کیا ہے۔تقریری زبان سے ادا کردہ لفظ فوری طور سے کسی شخص کی موجودگی پر دلالت کرتا ہے۔وہ شخص کوئی مقرر بھی ہوسکتا ہے،کوئی مذہبی واعظ بھی، استاد یا سیاست دان کی صورت میں کوئی خطیب بھی۔ جب کہ تحریر کے لیے کسی کی موجودگی ضروری نہیں ہوتی۔کیونکہ لفظ کے معرض تحریر میں لانے والی شخصیت پردۂ غیاب میں ہوتی ہے یا پردۂ غیاب میں چلی جاتی ہے۔

دریدا مکمل طور پر صوت مرکزیت کے اس اصرار کو تسلیم ہی نہیں کرتا کہ بولا ہوا لفظ یعنی جس کے ساتھ صداقت تک رسائی اور معنی کے استحکام و موجودگی کا تصور جڑا ہے،صرف اور صرف خالص تکلم ہوتا ہے، جب کہ راوی کے ذہن میں تحریر کی بعض صورتیں ادائیگی لفظ سے قبل ہی موجود ہوتی ہیں۔اس طرح تحریر تقریر کی نہیں۔تقریر،تحریر کی نقل ہوتی ہے۔یہ بحث اٹھا کر دریدا مغرب میں فلسفہ کی اس متشدد نظام مراتب violent hierarchy کو پلٹ دیتا ہے،جس کی رو سے تحریر تقریر کا ثنیٰ ہے۔دریدا تقدیم کا سہرا تحریر پر رکھ کر تقریر کے روایتی تصور پر سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔

دریدا پہلے مرحلے میں تقریر میں تحریر کو پہلے ہی سے لازماً موجود گردانتا ہے۔دوسرے مرحلے میں وہ پھر اس تصور کو بھی قطعی ماننے سے انکار کر دیتا ہے کیونکہ دریدا کو یہ تسلیم ہی نہیں کہ صداقت اپنے معنی میں کوئی مرکز بھی رکھتی ہے۔اس کے نزدیک تقریر اور تحریر دونوں ہی دلالتی اعمال ہیں جو موجودگی presence سے عاری ہوتے ہیں۔اس کے برعکس logocentric کے معنی لفظ مرکزیت (مرکوز بہ لفظ) یعنی تحرر کے ہیں دریدا نے اسے ان تمام فکر کی صورتوں کو حاوی بتایا ہے جو خواہش برائے صداقت پر مبنی ہوتی ہیں۔اس کے نزدیک افلاطون سے لے کر تا ہنوز لفظ مرکزیت ہی مغربی فلسفے اور فکر کا مخصوص کردار رہا ہے۔(تحریر میں بدیعیت کا جبر اور خود- مصنف کی عدم موجودگی، معنی کی واحدیت کو تہس نہس کر دیتی ہے) دریدا نے صوت مرکزیت phonocentrism: یعنی (مرکز بہ صوت) تقریر کو لفظ مرکزیت کے ذیل میں رکھا ہے،نظریہ صوت مرکزیت کی رو سے تقریر،تحریر سے مقدم ہے (جیسا کہ خود سوسیئر کا خیال ہے) یا ژین ژاک روسو کے لفظوں میں تحریر ضمیمہ :supplement ہے تقریر کا۔

دریدا تقریر اور تحریر دونوں کو زبان کی ایک ہی سائنس کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ دونوں ہی میں عدم استقلال ہے۔ زبان کی اس سائنس کو اس نے اصطلاحاً تحریر کی سائنس grammatology کہا ہے۔ مگر چونکہ تقریر میں معنی کی تحدید کا پہلو مضمر ہے اور تحریر تکثیر معنی کا متحمل ہوتی ہے لہٰذا گرامٹولوجی دریدا کے یہاں تحریر کی سائنس کا دوسرا نام ہے جو نشانیات semiology: کی بھی مترادف نہیں ہے۔

ایف جیفرسن نے ان دونوں کے باہمی تعلق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

''دریدا کی تھیوری میں گرامٹولوجی نے سمیولوجی کی جگہ لے لی ہے جو تحریر کی ایک نئی سائنس کے بجائے سوال قائم کرنے والا علم ہے۔''

دریدا کی ردِ تشکیل فکر میں متن اور اس کے معنی دونوں نہ تو ایک ہیں اور نہ دونوں مماثل ہیں۔ کیونکہ افتراق :difference کی رو سے حوالے کی بے استقلالی ہمیشہ قائم رہنے والی چیز ہے۔ تحریر کی فطرت ہی میں افتراق و التوا ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ کوئی متن اور معنی مجموعی اور ہم وقتی شناخت اور ہم بودیت کا حامل ہو سکتا ہے۔ کیونکہ معنی کبھی فیصل اور حتمی نہیں ہوتا۔

گرامٹولوجی کی رو سے تحریر اپنی حقیقت آپ ہے۔ وہ کسی دوسری حقیقت کی ترجمانی یا تحقیق مکرر، یا وضاحت سے پرے ہوتی ہے۔ اس طرح دریدا بہ زور کہتا ہے کہ:

ہمارا تعلق فی نفسہٖ تحریر سے ہونا چاہیے مگر اس شرط کے ساتھ کہ تحریر معنی کی ترسیل کا کوئی شفاف ذریعہ نہیں ہے اور نہ اس کی قدر شناسی اس مفروضے کے ساتھ کرنی چاہئے کہ تحریر معنی بردار بھی ہوتی ہے۔ صرف تحریر ہی وہ مقام ہے جس میں زبان اپنے التوا کے عنصر کو اجاگر کرتی ہے جو تکثیر معنی کا جواز بھی ہے جب کہ تقریر ایک سے زیادہ معنی کی حامل ہو ہی نہیں سکتی۔

دریدا تحریر و تقریر پر بحث کرتے ہوئے لفظ supplement کا بطور اصطلاح استعمال کرتا ہے جو فرانسیسی supleer سے ماخوذ ہے بمعنی کسی کی جگہ لے لینا، قائم مقام بنانا اور اضافہ و ایزاد کرنا۔ بطور اسم، ضمیمہ اور متبادل معنوں میں مستعمل ہے جو تحریر و تقریر کے درمیان مسلسل بدلتے ہوئے رشتے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ تحریر تقریر کی جگہ پر فائز ہو جاتی ہے اور کبھی تقریر تحریر کا ضمیمہ بن جاتی ہے دونوں میں تضاد کا رشتہ ہے۔ لیوی اسٹراس کے جوڑے دار ضدین binary appositions کے تصور میں تضاد کا عنصر ہی ضدوں کے درمیان رشتوں کی ضمانت ہے۔ اسی طرح تحریر اور تقریر میں بھی تضاد کا رشتہ ہے۔ نیز ایک کا وجود دوسرے پر قائم ہے۔ دریدا اس ساختیاتی جوڑے دار

ضدین کے تصور کو بے حد سیدھا سادا تصور کرتا ہے۔ جس میں سارا زور ضد کے پہلو پر ہے۔
بجائے اس کے دریدا supplement کا لفظ استعمال کرتا ہے اس دلیل کے ساتھ کہ:

''ان ضدین میں ایک کو دوسرے پر مرجح اور مقدم قرار نہیں دیا جا سکتا جسے ضد
کہتے ہیں اس کی بنیاد فرق پر ہوتی ہے۔ تقریر یا تحریر، فطرت یا صداقت
دراصل معنی کے رمقوں traces کے متبادلات، افتراقات اور ضمیمے ہیں۔''

ضدوں میں چوکہ رشتہ باہمی نوعیت کا ہوتا ہے۔ لہٰذا بہ یک وقت دونوں ضدین ہم وقت و ہم بود ہیں اور ایزاد و اضافے... کا جز اس میں ہمیشہ مقدر کی صورت میں موجود ہوتا ہے۔ یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ ضمیمہ میں چونکہ ایزاد کا تصور بھی جڑا ہوا ہے اس لیے مراد اس اخیر جز سے ہے جسے تکملہ کہا جاتا ہے، بلکہ ضمیمہ فرق یا افتراق کی بنیاد پر واقع ہوتا ہے۔ جیسے مارکسی تھیوری کے مطابق شعور کو بڑی آسانی کے ساتھ مادہ یعنی matter کے مقابلہ پر مرحلہ دوم پر رکھا جا سکتا ہے، مگر یہ اصل مسئلے کی ایک معصوم ترین تسہیل ہوگی۔ کیونکہ شعور اور مادہ (یا فطرت اور تہذیب) کے معنی کا تضاد، ان کی ترجیح اور سبقت کی بنیاد پر نہیں۔ افتراق کی بنیاد پر قائم ہوا ہے۔

دریدا معنی کی گفتگو میں زبان کے بدیعیانہ کردار اور اس کی زور آوری اور تفاعل کے مسئلے کو بھی زیر بحث لاتا ہے۔ اس معنی میں وہ نطشے کا ہم خیال ہے کہ:

زبان کی چکر میں ڈالنے والی صناعانہ یا استعارہ سازی کی فطرت کے جبر کی بنا
پر ہی فلسفہ صداقت کو پالینے کا دعویٰ کرتا ہے یعنی صداقت تک پہنچنے کے لئے
فلسفہ خود بھی زبان کے بدیعیانہ کردار سے مدد لیتا ہے۔

یعنی زبان کا وہ بدیعیانہ پہلو جو شاعری میں قطعاً آزادی کے ساتھ چیزوں کو ایسے نئے ناموں سے موسوم کرتا ہے جو معمول سے گریز کے باوجود فہم عامہ اسے معمول کے مطابق ہی قبول کر لیتی ہے۔ زبان کا یہی پہلو نطشے کے مطابق ایک جبر ہے جس نے فلسفے میں اس مغالطے کو ہوا دی ہے کہ صداقت اس کی دسترس میں ہے۔ نطشے کے اسی خیال کی توثیق اور توسیع دریدا اس اصرار کے ساتھ کرتا ہے کہ تمام لسانی ترسیل کی تشکیل انقلابی غیر یقینی پر ہوئی ہے۔

دریدا ایک طرف نطشے سے زبان کے بدیعیاتی کردار اور اس کے جبر سے پیدا ہونے والی گرہی یعنی تضاد کے تصور کو اپنے عمل استرداد کی بنیاد بناتا ہے، دوسری طرف سائیر کے اس خیال میں کہ زبان ایک تفریقی رشتوں پر قایم نظام ہے، اور اپنے اس تصور کی تصدیق پاتا ہے کہ

کلی تفہیم محض ایک شعبدہ بازی کا نام ہے۔ ساسیئر کہتا ہے کہ دال signifier: (یعنی تحریر یا تقریر میں ادا کردہ لفظ) اور مدلول signified: (یعنی لفظ سے وابستہ تصور) کے درمیان قطعی مساویت پر مبنی کسی اصول کی کارفرمائی نہیں ہے۔ چونکہ دال اور مدلول یا لفظ اور شئے کے مابین کوئی اصولاً اور قطعاً باہمی اتفاق نہیں اس لیے نظام لسان کی بنیاد میں تفریق ہی تفریق ہے، اثبات کہیں نہیں، اور زبان کا سارا نظام انھیں تفریقی رشتوں سے عبارت ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان کسی مثبت نظامِ تقررات designations کا نام نہیں بلکہ ان تفریقی عناصر سے عبارت ہے، جن کی بنیاد نفی پر ہے۔ کسی بھی مدلول کی شناخت فی نفسہ اس کے جوہر میں مضمر نہیں ہوتی بلکہ ہم اسے محض اس وجہ سے پہچان لیتے ہیں کہ وہ دوسروں سے ممتاز ہے۔

دریدا دال و مدلول میں عدم تطبیق کے تصور ہی سے زبان کے نامکمل عمل دلالت کا تصور اخذ کرتا ہے، جو ہمیشہ کسی غیر معین مستقبل تک کے لیے مکمل معنی موجود کو اظہار کے معرض میں آنے سے باز رکھتا یا مسلسل تعلیق میں رکھتا ہے۔

فرانسیسی میں لفظ differ: کے معنی افتراق یا فرق کے علاوہ التوا، تعطل اور تعلیق کے بھی ہیں۔ دریدا لفظ difference کی جگہ differance کی شکل میں ایک نیا لفظ ایجاد کرتا ہے۔ وہ اس لفظ کا بطور اصطلاح ہر دو معنی میں استعمال کرتا ہے اور اس طرح ساسئیر کے نظریۂ زبان کو اپنے منطقی نتیجہ تک پہنچا دیتا ہے۔ ساسئیر ہی نے یہ تصور قائم کیا تھا کہ زبان میں دال اور مدلول کے اشتراک سے جو لسانی نشانات وضع ہوتے ہیں وہ افتراق difference: کی بنیاد پر خود مختار اور من مانے ہوتے ہیں۔ باوجود اس افتراق کے ساختیات :structuralism میں متن اور معنی کی تشریح و تفہیم ممکن ہے بہ شرطیکہ شارح ادبی یا تہذیبی پیغام کے کوڈز اور رسومیات کا علم رکھتا ہو۔ جب کہ دریدا معنی کو اصلاً غیر محکم قرار دیتا ہے۔

دریدا مدلل کہتا ہے کہ فرق کرنے یا ممتاز کرنے کے معنی ہی ملتوی کرنے، یا معطل رکھنے یا باز رکھنے کے ہیں۔ اس طرح معنی مسلسل اور غیر مختتم طور پر فرق کی بنیاد پر لفظ در لفظ ملتوی ہوتے چلے جاتے ہیں۔ نظامِ نشانات میں ایک لفظ دوسرے لفظ کی اور دوسرا تیسرے لفظ کی اور تیسرا چوتھے لفظ کی پیش روی کرتا ہے اور یہ سلسلہ اس صورت میں ایک بے نہایت مستقبل تک قائم ہے۔

معنی کی جو نامکمل صورت ہے، دریدا اسے جھلکیوں traces: کا نام دیتا ہے، جو معنی نہیں محض معنی کی نمود کا حکم رکھتی ہیں۔ اور بالعموم نمودِ معنی ہی کو معنی موجود کا نام دے دیا جاتا ہے، جبکہ

نمود کی نوعیت بھی محض حادثاتی ہوتی ہے۔ معنی تو پردہ غیاب یا کسی غیر معین مستقبل تک کے لیے معرض التوا:deferment میں ہے۔

دریدا کا دوری :distance کا تصور مستقبل کے اسی زمان بلکہ غیر معین زمانۂ غیر مستقبل کے تصور سے ماخوذ ہے۔ زمان کی فطرت ہی میں دوری اور افتراق :difference کی خصوصیات مضمر ہیں۔ دریدا کا استدلال ہے کہ جسے معین معنی کا نام دیا جاتا ہے (جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے) وہ دراصل معین معنی کے محض اس نمود :appearance کے ہیں جسے رمق :trace کہا گیا ہے۔ رابرٹ شولز trace کو سائیئر کے اس لفظی یا لسانی نشان کا قائم مقام کہتا ہے جو اپنے معنی میں من مانا اور تضاد سے بھرا ہوتا ہے۔ سائیئر نے اسی کو اصطلاحاً دال :signifier کہا ہے۔

دریدا متن (مراد کوئی بھی مناظراتی یا فلسفیانہ تحریر یا کوئی نظم وغیرہ) کو بہت سے مدلول signifieds کے ایک غیر مختتم سلسلے سے تعبیر کرتا ہے اور مدلولات کو حتمی اور معین معنی سے مبرا بتاتا ہے۔ اس معنی میں متن فی نفسہٖ خود کو فریب دیتا ہے (قرأت کو فریب دینے کا تصور بھی اسی میں مضمر سمجھنا چاہیے)

چونکہ تحریر کا تفاعل معنویت، دلالت :signification کے محدود دائرے کے اندر ہوتا ہے اس لیے متن کے باہر ایسی کوئی چیز نہیں جس تک پہنچنا ضروری ہو۔ یعنی رد تشکیل تنقید قدر شناسی یا معنی کاری کے عمل کے دوران متن سے باہر کسی بھی حوالے کو بنیاد نہیں بناتی جو کچھ ہے وہ متن کے اندر ہی ہے۔ دریدا قاری کو متن کے اندر معنی کے آزاد اور غیر مختتم کھیل دوسرے لفظوں میں ludocentrism کی دعوت دیتا ہے۔ معنی چونکہ محکم ہے نہ لازم، اس لیے قرأتوں اور تفہیمات کی نوعیت جدلیاتی بھی ہے اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ متن معنی سے عاری کوئی چیز ہے بلکہ متفرق معنی سے وہ لبالب ہوتا ہے اور ممکن ہے کہ وہ کوئی ایک معنی meaning بھی رکھتا ہو مگر ضروری نہیں کہ وہ معنی ہی اس کے لازم معنی ہوں۔

معنی کے ضمن میں دریدا معنی کے بکھرنے اور مسلسل پھیلتے رہنے کا بھی ذکر کرتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح تخم پاشی کی جاتی ہے۔ تخم پاشی اور تخم کاری (جنسی وجسمانی اختلاط سے وضع حمل تک) کے پورے عمل کو اس نے معنی افشانی :dissemination کا نام دیا ہے۔ پورا عمل تھیس: مقدمہ، اینٹی تھیس رد مقدمہ اور سن تھیس :ترکیب کی ایک نئے تناظر میں باز گشتی back flash کرتا ہے۔ ترکیب آخری تشکیل کا نام نہیں بلکہ پھر ایک نئے دعوے کی تمہید

ہے۔ معنی کے کھیل میں بھی اسی طرح کی جدلیت کارفرما ہوتی ہے اور ہر معنی بہ الفاظ میر ایک ایسا وقفہ ہے جہاں ایک پل کے لیے ٹھہرنا ہے اور پھر آگے نکل جانا ہے۔ دریدا کی مراد بھی یہی ہے۔

ایک معنی دوسرے معنی کا رد ہے اور اس رد ہی میں تیسرے معنی کے پھوٹ نکلنے کا امکان بھی پنہاں ہے جو ایک غیر معین مرحلے پر خود آپ اپنا رد ثابت ہوتا ہے۔ اس طرح جدلیت کی رو غیر تعین پذیر مستقبل تک جاری رہتی ہے اور جس کا کام ہی معنویاتی وحدت کو تہس نہس کرتے رہنا ہے۔ معنی کے آثار ہمیشہ قائم رہتے ہیں، ان کا اختتام کہیں نہیں ہے، اور نہ ہی معنی یا دلالتوں کی کثرت پر بندش لگائی جا سکتی ہے جیسا کہ نئی تنقید کے نظریہ سازوں کا تصور تھا..... وہ کہا کرتے تھے کہ متن کی تفہیم کے ایک سے زیادہ طریقے ممکن ہیں اور یہ چیز ان کے نزدیک متن کی خلقی نامیاتی عظمت کی دلیل تھی۔ جب کہ معنی افشانی کا منبع قرأت ہے۔

دریدا کی ترجیح معنی کشائی یا معنی فہمی کے عمل بلکہ مسلسل عمل پر ہے، جس کے تحت معنی کار جمالیاتی ہی نہیں ایک ایسے انبساط کے اثر سے بھی دو چار ہوتا ہے جو جسمانی یا جنسی اختلاط سے پیدا ہونے والے حظ کی کیفیت سے مماثل ہے۔ اصلاً معنی افشانی dissemination: ہی میں مادہ تولید (بیج) کے بکھرنے اور وضع حمل کا مفہوم بھی شامل ہے۔ اسی نسبت سے دریدا قاری کے کاوشِ معنی کے عمل کو متنی آزاد کھیل سے تعبیر کرتا ہے، جو انبساط آفریں بھی ہوتا ہے، غیر محکم بھی اور حد سے زیادہ متجاوز بھی۔

ادبی تنقید میں ردِ تشکیل متن کی ایک خاص قسم کی قرأت یا مطالعے پر زور دینے والی تھیوری ہے۔ اسی نسبت سے وہ ادبی تنقید کو بھی حقیقت، اشیاء اور معنی کے ادراک کے ایک نئے طریقے سے متعارف کراتی ہے۔ اسے تجزیاتی تفتیش کے ایک طرز کا بھی نام دیا گیا ہے، جو متن کو رد تو کرتا ہے مگر ہر رد کے ساتھ ایک نئے متن کے امکان کی جھلک بھی اسی میں مضمر ہوتی ہے۔ اس طرح معنی کے اشتقاقی جڑوں تک پہنچنے کی مہم میں (جو کبھی پوری نہیں ہوتی) ہمارا سابقہ ان مفاہیم و مطالب سے بھی پڑتا ہے جو اندر متن ہونے کے باوجود فوق المتن ہوتے ہیں (اور فوق المتن کا تلازمہ قرأت کے تفاعل سے جا کر ملتا ہے) اصلاً یہ کرشمہ قرأت کے تفاعل پر ہی منتج ہے اور اسے بڑی آسانی سے تخلیقی قرأت کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اور ردِ تشکیل کو فلسفہ معنی بھی کہہ سکتے ہیں۔ معروف ترین ردِ تشکیل نقادوں کے علاوہ ایسے نقادوں کی ایک بڑی تعداد ہے جو خود کو ردِ تشکیل تھیوری سے نابستہ کہتے ہیں مگر ردِ تشکیل کا فلسفہ معنی، تصورِ تفہیم یا طریق قرأت کے اثر سے ان کے ادبی تجزیے

بھی قطعی بے تعلق نہیں ہیں۔اردو میں اس کی بہترین مثال شمس الرحمن فاروقی کی میر و غالب کے اشعار کی تشریحات ہیں۔ادبی تنقید اور فلسفہ کے علاوہ دیگر فنون میں تعبیرات کا صیغہ سب سے زیادہ اس سے متاثر ہوا ہے۔بلکہ اسی کے توسط سے عالمی تعبیرات کے میدان میں ایک انقلاب سا پیدا ہو گیا ہے۔ادبی تنقید میں ردِّ تشکیلی ترجیحات کے مطابق درج ذیل ترتیب عمل میں لائی جا سکتی ہے۔

1. متن کے بمشکل ہی وہ معنی قرار پا سکتے ہیں جو بظاہر دکھائی دیتے ہیں۔معنی کی متلون صورت ہی سطح کی تہہ یعنی متن کی گہری ساخت (اصلاً ساختیاتی تصور جسے چومسکی نے وسعت بخشی) میں اترنے کی بھی محرک ہوتی ہے کہ معنی بلکہ گھنے اور گہرے معنی بالائی سطح کے نیچے اور نیچے کہیں بے تعین مقام میں تہ نشست ہوتے ہیں یا ہو سکتے ہیں۔یعنی جو کچھ ہے وہ متن کے اندر ہی ہے۔مراد یہ کہ متن خود مکتفی لسانی وجود ہے اور چونکہ متن کی اس نوعیت پر خود نیو کرٹسزم اور روسی ہیئت پسندوں کا اصرار تھا، لہٰذا ردِّ تشکیل تنقید، ان پیش رو مکاتب فکر سے اپنی اکثر ترجیحات میں مختلف ہے وہاں بعض جمالیتی اور ہیئتی مماثل رجحانات کی بناء پر اسے ہیئتی بھی کہا جا سکتا ہے اور ردِّ تشکیل کو ہیئتی کہنے کے معنی ہیں ایک نئے تنازعے کا آغاز۔

2. ردِّ تشکیل اس عمومی عقیدے کو مسترد کرتی ہے کہ متن مصنف کے اس معنی پر مشتمل ہوتا ہے جو اس کے مافی الضمیر میں تھا یا جس کا اظہار اسے مطلوب تھا اور ایک مثالی قرأت پر جو ذہانت و بصیرت پر معمور ہوتی ہے۔اس معنی کا انکشاف حدِ ممکنات میں سے ہے۔

اس مثالی قرأت کا نمائندہ نقاد ہوا کرتا ہے اور ایسی صورت میں نقاد قاری کی تفہیم معنی و متن کے سلسلے میں معتبر رابطہ بلکہ رہنما کا کردار انجام دیتا ہے۔ردِّ تشکیل نے نہ صرف اس روایتی تصور کی بیخ کنی کی ہے بلکہ اس دلیل پر اصرار کیا کہ متن میں معنی مصنف کے منشا و مراد کے مطابق عمل آور نہیں ہوتے یعنی مصنف کا قصد متن میں معنی کا تعین نہیں کرتا، مصنف خود متن میں بین السطور رابطوں سے بے خبر ہوتے ہیں۔متن اندر معنی یا معنی اندر متن بھی ایک مفروضہ ہے جو معنی کو بے مرکز ہی نہیں کرتا معدوم بھی کر دیتا ہے۔چونکہ متن معنی سے عاری ایک کورا سانچہ ہے، قاری اپنی تفہیم کے عمل میں بھی مختارِ کل ہے جو اپنی ذہانت سے اس کورے سانچے کو بھرنے کے درپے ہوتا ہے اسی لیے ایک ہی متن کی متعدد تشریحات و تفہیمات بھی ممکن ہیں۔

3. ہر تفہیم کسی نئے معنی (خواہ وہ trace ہی کی موہوم شکل میں کیوں نہ ہو) کو مقرر کرنے اور گذشتہ کو ردّ کرنے سے عبارت ہے۔معنی، ردِّ تشکیل تھیوری کے مطابق ایسی چیز نہیں ہے جسے

حما متن کے اندر دریافت کیا جاسکتا ہے جیسا کہ ارباب تنقیدِ نو new criticism کا موقف تھا۔ قاری معنی کو اپنے طور پر وضع کرتا خلق کرتا یا فرض کرتا ہے۔ ان معنوں میں مصنف یا قاری دونوں ہی تفہیم کاری کے عمل میں مستند قرار نہیں دیے جاسکتے۔ رد تشکیل تنقید ایسی کسی بھی قسم کی تفہیم کو جارحانہ بتاتی ہے جو اپنے اخذ کردہ وضع کردہ یا خلق کردہ معنی کو دوسروں پر عاید کرتی ہے اور اپنے معنی ہی کو حتمی سمجھتی ہے۔ بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ:

رد تشکیل تنقید نے پہلی بار قاری کے آزادانہ تفہیم کے حق کو اصولی طور پر تسلیم کیا ہے اور بہ اصرار تسلیم کرانے کی سعی کی ہے اور ان آزادیوں کو بحال کیا ہے جو قاری کو بلا تحفظ معنی آزمائی کا حوصلہ بخشتی ہیں۔

4. رد تشکیل تنقید معنی ہی نہیں سچائی پر بھی سوالیہ نشان لگاتی ہے کہ مکمل طور پر منشا فہمی محض ایک بھرم ہے کیوں کہ ہر قاری اپنے طور پر معنی خلق کرتا ہے اس صورت میں قاریوں کے نتائج میں جو چیز سب سے نمایاں ہوتی ہے وہ ان کے مابین اختلاف معنی کی نوعیت ہے۔ رد تشکیل تنقید کی نظر میں اس اختلاف کی وجوہ مختلف لوگوں کی مختلف آئیڈیولوجی کے تفاعل میں مضمر ہے۔

5. ایک متن قاری کا اپنا ہوتا ہے جسے اس کی اپنی آئیڈیولوجی (یعنی جس سماجی تجربے کے ساتھ وہ جی رہا ہے) وضع کرتی ہے۔ قاری اس آئیڈیولوجی کے ذریعے تفہیم کاری کے لئے مجبور بھی ہے۔ مزید برآں کسی بھی متن کے معنی قاری کی آئیڈیولوجی کے مابین تعامل پر مبنی ہوتے ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے تمام معنی کے تعین کی پشت پر آئیڈیولوجی کا جبر کام کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں معنیِ ماخوذ پر آئیڈیولوجی کا رنگ چڑھا ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ:

معنی متن میں نہیں قاری اور متن کے مابین تنازعے اور مجادلے میں واقع ہوتے ہیں۔

تمام طرح کی نابستگی پر اسرار کے باوجود آئیڈیولوجی سے وابستگی یا موجودگی کا تصور بھی ایک تضاد کا تاثر پیش کرتا ہے جو عین رد تشکیل ادّعا کے منافی بھی ہے۔ مگر یہ تضاد زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتا کہ رد تشکیل میں ہر متن اور ہر قاری کے ساتھ قدر، صداقت اور معنی کے تمام دعوے آئیڈیولوجی کے محض مظہر ہوتے ہیں۔ اور کسی بھی دعوے کو صحیح یا غلط ٹھہرانے کے عمل پر بھی آئیڈیولوجی ہی کا جبر کام کرتا ہے لہٰذا کوئی بھی صورت آئیڈیولوجی کے تفوق سے بری نہیں کہی جاسکتی۔

○

گوپی چند نارنگ

OUR MOST OBVIOUS AND UNQUESTIONABLE ASSUMPTIONS ARE ACTUALLY ARTIFICIAL INVENTIONS AND NOT NATURAL DATA. THE OBVIOUS HAS MADE US BLIND. -HUSSERL

ساختیات اور ادب

ابتدائی باتیں

پچھلی چند دہائیوں میں ادب کی دنیا میں اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ رائج ادبی نظریات کو (جن میں زیادہ تر عقلِ عام (commn sense) سے متعلق ہیں) جس ذہنی چیلنج کا سامنا ہے، اب اسے نظرانداز کرنا آسان نہیں رہا۔ ساختیات (structuralism) نے نہ صرف زبان و ادب کی ماہیت کے بارے میں، بلکہ ذہنِ انسانی کی کارکردگی کے بارے میں، یعنی ذہنِ انسانی اعلام و اشیا کو کس طرح دیکھتا ہے، اور حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے، ان مسائل کے بارے میں جو بنیادی سوال اٹھائے ہیں، اور ادبیت متن، معنی کی نوعیت، قاری کے کردار نیز قرأت کے عمل کے بارے میں جو ریڈیکل نقطۂ نظر پیش کیا ہے، پچھلی تین دہائیوں سے وہ بحث کا موضوع بنا ہوا ہے۔ عہدِ حاضر کے فکر و فلسفے میں ساختیات اور پس ساختیات (post-structuralism) کی جڑیں اس حد تک پیوست ہو چکی ہیں کہ اب ان کے اثرات اور فلسفیانہ چیلنج سے آنکھیں بند کرنا خود فریبی میں مبتلا ہونا ہے۔ علم کی دنیا میں کسی نظریے سے اختلاف کرنے کے لیے بھی اس کے مبادیات کا جاننا بہت ضروری ہے۔ صدیوں سے زبان کی نوعیت، مصنف کی ذات، معنی کی کارکردگی، اور ادراکِ حقیقت کے بارے میں جو ماورائی تصورات رائج چلے آ رہے تھے، ساختیات نے ان پر کاری ضرب لگائی ہے اور ایسے بنیادی نئے سوال اٹھائے ہیں جن کا جواب مروجہ نظریات کے پاس نہیں ہے۔

اوّل یہ کہ ادب کی دنیا میں بالعموم جو تصورات رائج ہیں، مثلاً یہ کہ ادب زندگی کی سچائی کا اثبات ہے یا ادب زندگی کی ترجمانی کرتا ہے، یا ادب زندگی کے تجربات کا عکس ہے، یا ادب مصنف کی ذات کا اظہار ہے، یہ سب تصورات من حیث کل، کامن سنس (common sense) تصورات کہے جاتے ہیں یعنی یہ وہ تصورات ہیں جو عقلِ عام کے مطابق ہیں یا سامنے کے ہیں، یا جنھیں عقل فطری طور پر صحیح مانتی آئی ہے، اور صدیوں سے قبول کرتی آئی ہے۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر نے ان تمام مفروضات کو نظریاتی اعتبار سے چیلنج کیا ہے اور نہ صرف ان پر، بلکہ خود عقلِ عام کے اختیار و اقتدار پر سوال قائم کیے ہیں۔ عقلِ عام ارتقائے انسانی کے صدیوں کے تجربے پر مبنی ہے۔ اسے ہم ہر چیز کی کسوٹی سمجھتے ہیں۔ یہ ہر اس چیز کا ماخذ اور گارنٹی ہے جسے ہم بغیر سوچے سمجھے قبول کر لیتے ہیں۔ لیکن ساختیاتی فکر نے ثابت کیا ہے کہ وہ چیز جسے 'کامن سنس' یا 'عقلِ عام' کہا جاتا ہے، بجائے خود ایک آئیڈیولوجیکل تشکیل (ideological construct) ہے جو تاریخی حالات پر مبنی ہے، اور سماجی عوامل کی شراکت میں عمل آرا ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جو بات سامنے کی اور 'فطری' دکھائی دیتی ہے، ضروری نہیں ہے کہ وہ اصلاً ایسی ہی ہو یعنی اصلاً کوئی بات فی نفسہٖ واضح یا فطری نہیں ہے۔ کسی چیز کا واضح یا فطری معلوم ہونا قائم بالذات نہیں ہے، بلکہ مخصوص حالات میں مخصوص طور طریقوں سے وہ ایسی بن گئی ہے کہ واضح یا فطری معلوم ہوتی ہے۔

دوسرے یہ کہ ادب میں جو نظریہ سب سے زیادہ عام فہم اور فطری سمجھا جاتا ہے، وہ حقیقت نگاری (realism) کا نظریہ ہے۔ ساختیات نے سب سے زیادہ سوال اسی پر قائم کیے ہیں۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی مفکرین نے اپنے اپنے طور پر اس مفروضے کو غلط ثابت کیا ہے کہ 'موضوعیت' یعنی ذہنِ انسانی یا نفسِ انفرادی، معنی اور عمل کا منبع و ماخذ یا سرچشمہ ہے۔ چنانچہ صدیوں سے چلے آرہے تصورات کہ فن پارہ سچائی کا بیان کرتا ہے، یا متن مصنف کی بصیرت کا اظہار کرتا ہے، یا یہ کہ 'موضوعیت' فن پارے کے وحدانی اور مقتدر معنی کا تعین کرتی ہے، غور و فکر کے لیے دوبارہ کھول دیے گئے ہیں، کیوں کہ سوسیئر کے خیالات کے نتیجے کے طور پر جو فلسفہ وجود میں آیا ہے، اس کی رو سے وہ بنیادیں جن پر یہ مفروضات قائم تھے، متزلزل ہو گئی ہیں

(سوسیئر کی فکر کی بحث آگے آئے گی)۔

تیسرے یہ کہ عقلِ عام کے فیصلے عام فہم یا سامنے کے یا قابلِ قبول اسی لیے معلوم ہوتے ہیں کہ وہ اس زبان کے اندر 'لکھے ہوئے' ہیں جسے ہم بولتے ہیں۔ سوسیئری یا ساختیاتی فکر نے سب سے پہلے اسی مسئلے کو لیا ہے کہ اگرچہ ایسا معلوم ہوتا ہے، لیکن حقیقتاً زبان شفاف (transparent) میڈیم نہیں ہے، یعنی ایسی چیز نہیں ہے جس کے آر پار دیکھا جا سکے۔ بلکہ زبان سرے سے میڈیم ہی نہیں ہے، زبان محض فارم ہے جو اشیا اور افراد کی دنیا کو تشکیل (construct) کرنے کا اور اشیا کو ان کے تفریقی رشتوں کے ذریعے پہچاننے کا امکان رکھتی ہے۔ زبان اشیا کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے۔ زبان کے شفاف ہونے کا تصور فریبِ حواس اور واہمہ کے سوا کچھ بھی نہیں۔

چوتھے یہ کہ سوسیئری فکر نے زبان کے عام فہم تصور کے ساتھ ساتھ آئیڈیولوجی کے عام فہم تصور کو بھی چیلنج کیا ہے۔ آئیڈیولوجی عقائد کا ہم آہنگ مجموعہ یا اصولوں کا ضابطہ نہیں ہے جیسا کہ بالعموم سمجھا جاتا ہے، بلکہ بقول مارکسی مفکر آلتھیو سے آئیڈیولوجی کوئی باہر سے لادی ہوئی یا اوڑھی ہوئی چیز ہے ہی نہیں جسے شعوری طور پر افراد بالارادہ اختیار کرتے ہوں، بلکہ یہ دنیا کے ہمارے تجربے کی شرط ہے، یعنی یہ وہ سماجی سیاسی حالت ہے جس میں ہم زندگی گزارتے ہیں اور یہ لاشعوری ہے کیوں کہ بالعموم ہم اسے بغیر سوچے سمجھے قبول کر لیتے ہیں۔

پانچویں یہ کہ ساختیاتی فکر 'سوسائٹی' یا سماج کی پرانی تعبیر کو بھی رد کرتی ہے آئیڈیولوجی سیاسی معمولات اور معاشیاتی معمولات کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتی ہے اور 'سماجی تشکیل' (social formation) کو وجود میں لاتی ہے۔ سوسائٹی سے بالعموم ایک اہم آہنگ، مرتب اور مربوط وجود کا تصور پیدا ہوتا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ اس کے برعکس 'سماجی تشکیل' انسانی رشتوں اور اثرات کی پیچیدگی اور ان کی ریڈیکل توجیہ کے لیے نسبتاً بہتر تصور فراہم کرتی ہے، اس لیے ساختیاتی فکر بجائے سوسائٹی کے 'سماجی تشکیل' کے تصور پر اصرار کرتی ہے۔

چھٹے یہ کہ ساختیاتی فکر آئیڈیولوجی اور زبان کے رشتے کی بھی نئی توجیہ کرتی ہے۔ آئیڈیولوجی فی نفسہٖ وجود نہیں رکھتی، یہ جو کچھ بھی ہے، زبان کے 'ڈسکورس' کے اندر 'لکھی ہوئی' ہے یعنی موجود ہے۔ 'ڈسکورس' سے مراد وہ مبرہن بیان ہے جو بولنے والے اور سننے والے کے بعض مشترک مفروضات پر قائم ہوتا ہے، جو اسے اس کی مخصوص حیثیت عطا کرتے ہیں، مثال کے طور پر ادبی ڈسکورس، قانون کے ڈسکورس سے یا کیمیا کے ڈسکورس سے مختلف ہوتا ہے کیوں کہ

ایک کے مفروضات دوسرے کے مفروضات سے الگ ہیں۔ آئیڈیولوجی ڈسکورس میں لکھی ہوئی اس لیے ہے کہ وہ لفظاً و معناً اس کے ذریعے بولی یا لکھی جاتی ہے۔ آئیڈیولوجی خیالات کا سیال تصور نہیں ہے جو آزادانہ وجود رکھتا ہو بلکہ سوچنے، بولنے اور زندگی کرنے کا طریقہ ہے جو زبان ہی کے ذریعے متشکل ہوتا ہے۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ جب کوئی امر واقعہ بیان کیا جائے تو وہ بیان 'ڈسکورس' نہیں ہے۔ وہ 'روداد' یا بیانِ محض ہے لیکن جب بیان میں 'موضوع' یعنی بولنے والے کا تداخل ہو اور راوی اور سامع (یا مصنف اور قاری) کا تصور در آئے، نیز یہ منشا بھی کہ سامع (یا قاری) کو بدلیل متاثر کرنا مقصود ہے، تو ایسا بیان، بیانِ محض نہیں، 'ڈسکورس' ہے۔ آئیڈیولوجی اس 'ڈسکورس' کے اندر 'لکھی ہوئی ہے' اس کے باہر وجود نہیں رکھتی۔

ادب کے عام فہم رائج نظریات کے ضمن میں اس وضاحت کی بھی ضرورت ہے کہ ادب کے بارے میں جتنے تصورات رائج رہے ہیں، ان میں سے بعض کے بارے میں خواہ کتنا اصرار کیا جائے کہ وہ انتخابی (electic) نوعیت کے ہیں، اور کسی خاص نظریے سے وابستہ نہیں، حقیقت یہ ہے کہ ان میں ہر تصور کچھ نہ کچھ نظریاتی بنیاد ضرور رکھتا ہے، اس لیے کہ ادب اور آرٹ کی دنیا میں معصوم موقف ممکن ہی نہیں۔ اور تو اور صدیوں سے چلے آرہے وہ نظریے اور وہ اصول بھی جو 'عقلِ عام' پر مبنی ہیں، یعنی ان کے رائج چلے آنے کی ضمانت یہ ہے کہ وہ عقل کے مطابق ہیں، یا فطری اور صحیح معلوم ہوتے ہیں، وہ بھی کسی نہ کسی نظریے یا تصور پر مبنی ہیں۔ مثال کے طور پر عقل مانتی چلی آئی ہے کہ انسان کی ذات اور اس کا ذہن و شعور معنی، عمل اور تاریخ کا منبع و ماخذ ہے، اس یقین نے 'ہیومنزم' (humanism) اور اس سے ملتے جلتے تمام نظریات کو رواج دیا۔ اسی طرح یہ سمجھا جاتا ہے کہ ہمارے خیالات، احساسات اور ہمارا علم ہمارے تجربے کا نتیجہ ہیں۔ اس یقین نے 'تجربیت' (empiricism) کو پیدا کیا۔ مزید یہ کہ انسانی تجربے پر انسان کے ذہن و شعور کی مہر لگی ہوئی ہے، اور نفس انفرادی ماورائی شعورِ کلی کا حصہ ہے اور یہ جوہر (essence) انسان کی پہچان ہے۔ ان خیالات نے فلسفے میں مثالیت (idealism) کو فروغ دیا اور ان سب اعتقادات و تصورات نے مل کر ادب کی دنیا میں اس نظریے کو پیدا اور قائم کیا جسے بالعموم حقیقت نگاری (realism) سے موسوم کیا جاتا ہے، یعنی ادب ذات یا زندگی کی عکاسی کرتا ہے یا ادب حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے یا ادب کا کام زندگی کی سچائی کا بیان ہے، یا ادب کا کام

زندگی کے بارے میں آگہی اور بصیرت میں اضافہ کرنا ہے، وغیرہ۔ اس کی ابتدا ارسطو کے 'آرٹ بطور نقالی' (art as mimesis) کے نظریے سے ہوئی، یعنی آرٹ حقیقت کی نقل ہے۔ یورپ کے نشاۃ الثانیہ کے دور میں یہ نظریہ راسخ ہوا۔ بعد میں 'رومانیت' (romanticism) کے نظریے سے مل کر اس نے 'اظہاری حقیت نگاری' (expressive realism) کی شکل اختیار کی کہ 'شاعری پُر جوش جذبات کا بے اختیارانہ اظہار ہے، جو ان اشخاص کے ذریعے اظہار پذیر ہوتا ہے جو 'غیر معمولی حسیت سے متصف ہوں' (ورڈز ورتھ) حقیقت نگاری اور اظہاری حقیقت نگاری کے یہ اور ان سے ملتے جلتے خیالات نظریاتی اعتبار سے 'تجربی — مثالی' (empiricist idealist) رویوں پر مبنی ہیں اور یہ سب کے سب 'کامن سنس' یعنی عقلِ عام سے جڑے ہوئے ہیں۔ ساختیاتی فکر کی رو سے چوں کہ عقلِ عام وہ نہیں ہے جو یہ بالعموم خیال کی جاتی ہے، اس لیے ان سب نظریات پر سوالیہ نشان قائم ہو جانا لازمی ہے۔ ساختیاتی فکر نے صدیوں کی اس روایت کو چیلنج کرتے ہوئے زبان، زندگی اور ادب کے بارے میں سوچنے کی نہج بدل دی ہے۔

ساختیات بطور ذہنی تحریک

اکثر مفکرین نے ساختیات کو فکری انتشار میں ارتباط پیدا کرنے والی ذہنی تحریک (movement of mind) قرار دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ انیسویں صدی کے نصفِ آخر اور بیسویں صدی کے نصفِ اوّل میں فکرِ انسانی تخصیص کے مختلف میدانوں میں بٹ بٹا کر اس حد تک پارہ پارہ ہو گئی تھی کہ اس میں کسی طرح کی کوئی شیرازہ بندی ممکن نظر نہیں آتی تھی اور تو اور خالص فلسفہ بھی جسے علومِ انسانیہ کا بادشاہ کہا جاتا ہے، وہ بھی لفظوں کے الگ تھلگ جاپڑنے والے کھیل میں لگ چکا تھا۔ وٹگنسٹائن کا فلسفۂ لسان ہو یا یورپی مفکرین کی وجودیت، اصلاً یہ سب مراجعت کے فلسفے (philosophies of retreat) ہیں۔ زبان کے فلسفیوں نے اصرار کیا کہ زبان میں اور اس سے باہر کی دنیا میں کوئی ممکنہ مناسبت نہیں ہے، وجودیت پسند مفکرین ایک ایسے ایقان کی بات کرتے ہیں جو یکہ و تنہا ہے، اور جو نہ صرف اشیا سے بلکہ دوسرے انسانوں سے بھی وجود کی ایک لغو حالت میں کٹا ہوا ہے — برٹنڈ رسل کی منطقی فکر سے سارتر کے nausea تک اس صدی کے نصفِ اوّل میں انسانی کی ذہنی زندگی ایک انتشار کا شکار دکھائی دیتی ہے۔

مختلف علوم الگ الگ مفروضات پر قائم تھے، اور نہ صرف ایک دوسرے کو نظر انداز کرتے تھے، بلکہ باہمدگر متضاد رویوں کے حامل بھی تھے۔

ان حالات میں ساختیات ایک ایسی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے وجود میں آئی کہ تمام انسانی فلسفوں میں ارتباط پیدا کر سکے — یہ ایک اعتقادی ضرورت بھی تھی۔ انسان کو ہمیشہ ایک 'اعتقاد' کی ضرورت رہی ہے، خواہ اس کا معیار کچھ بھی ہو۔ اس سے قبل مارکسزم نے اس ضرورت کو پورا کرنے کا خواب دکھایا تھا۔ بے شک مارکس نے سماج کی ساخت اور تاریخ کے عمل کے بارے میں فکر کی ایسی راہ دکھائی جس نے انسانیت کو شدید طور پر متاثر کیا، لیکن بطور ایک 'عقیدے' کے مارکسزم کی معذوریاں ڈھکی چھپی نہیں۔ مارکسزم اور ساختیات کا یہ فرق نظر میں رہنا چاہیے کہ مارکسزم بہرحال ایک آئیڈیولوجی ہے جب کہ ساختیات فقط ایک فلسفیانہ اصول اور طریقۂ کار ہے۔ بطور طریقۂ کار ساختیات کی فکری نہج ایسی ہے کہ ایک نظام کے تحت لاکر تمام سائنسوں میں ربطِ باہمی پیدا کیا جائے۔ ساختیات نے پچھلی تین دہائیوں میں مختلف علومِ انسانیہ کو متاثر کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مارکسیت اور ساختیات میں کچھ اقدار مشترک بھی ہیں۔ بالخصوص علمیات (epistemology) کے معاملے میں موضوعِ انسانی اور اس کے تصوراتی نظام اور معروضی حقائق کے رشتے کے بارے میں سوچنے کا عمل، لیکن دونوں کا طریقۂ کار اور توقعات الگ الگ ہیں۔

اس تناظر میں دیکھا جائے تو مارکسیت اور ساختیات دونوں جدیدیت کی اجنبیت (alienation) اور یاسیت (despair) کے خلاف ہیں۔ مارکسیت اور ساختیات کے مقاماتِ اشتراک اور اختلافات کی بحث آگے آئے گی۔ لیکن سرِدست اتنا جاننا ضروری ہے کہ دونوں اس سائنسی رویے پر اصرار کرتے ہیں کہ یہ دنیا حقیقی ہے، اور انسان اس کو سمجھ سکتا ہے۔ مارکسیت اور ساختیات دونوں دنیا کے انتشارِ ظاہری میں تصوراتی ربط پیدا کرنے کے نظریے ہیں۔ دونوں دنیا اور انسان کو بطور کُل دیکھتے ہیں۔

ذہنِ انسانی کی فکری کاوشوں میں ایک بنیادی ربط پیدا کرنا انیسویں صدی کے اواخر سے فلسفے کا شدید مسئلہ رہا ہے۔ نفسیات میں گیسٹالٹ نفسیات نے انسانی ذہنی عمل میں اجزا کے مقابلے میں کل کی اولیت اور بنیادی حیثیت پر زور دے کر سوچنے کے عمل کی ایک نئی راہ کھول دی۔ مظہریت کی رو سے ہوسرل نے زور دیا کہ حقیقت وہ نہیں ہے جو نظر آتی ہے، یعنی ہر چیز

جیسی دکھائی دیتی ہے ویسی نہیں ہے، چنانچہ تصورات بھی وہ نہیں جو بالعموم معلوم ہوتے ہیں۔ نظریۂ اضافیت (theory of relativity) اور کوانٹم تھیوری (quantum theory) کی دریافتوں نے یہ ثابت کردیا کہ حقیقت اتنی بصارت پر نہیں جتنی ادراک یا بصیرت پر مبنی ہے۔ خارج کوانٹم وحدتیں ہیں جو ٹھوس وجود نہیں رکھتے بلکہ دیکھنے کے عمل میں وجود میں آجاتے ہیں۔ ساختیات یہی کہتی ہے کہ یہ دنیا آزادانہ اشیا سے عبارت نہیں اور زبان اشیا کو نام دینے یا اسمیانے والا نظام نہیں ہے، یعنی زبان nomenclature نہیں ہے جو لفظ = شے کے مبینہ رشتے پر مبنی ہو، بلکہ اشیا کے نام یا معنی 'ساخت' سے پیدا ہوتے ہیں جو نظروں سے اوجھل ہے۔ ساختیات کا سب سے زیادہ زور اسی بات پر ہے کہ کائنات رشتوں کے نظام سے عبارت ہے۔ بغیر رشتوں کے نظام کے کسی شے کا کوئی وجود نہیں۔ ہم اشیا کا ادراک تبھی کر پاتے ہیں جب اشیا کو رشتوں کے نظام یعنی ان کی ساخت کی رو سے دیکھتے ہیں خواہ ہمیں اس کا احساس نہ ہو۔ ساخت کا عمل ذہنِ انسانی کی کارکردگی کا بنیادی رمز ہے۔

وٹگنسٹائن ہر چند کہ انسانی علم کے امکانات کے بارے میں زیادہ پرامید نہیں تھا، اس کے فلسفے سے بھی خارجی دنیا کے تئیں ساختیاتی (structuralist) نہیں تو ساختی (structural) رویہ ضرور اخذ کیا جاسکتا ہے۔ ساختیات بہرحال اپنے وسیع معنی میں دنیا اور اشیا کو الگ الگ نہیں، بلکہ ان کے رشتوں کے نظام کی رو سے سمجھنا چاہتی ہے۔ وٹگنسٹائن کا اصرار ہے کہ ''دنیا اشیا سے نہیں 'حقائق' کی مجموعیت سے عبارت ہے، اور 'حقائق'، 'صورتِ حال' ہیں:

2.03 IN A STATE OF AFFAIRS OBJECTS FIT INTO ONE ANOTHER LIKE THE LINKS OF A CHAIN.
2.031 IN A STATE OF AFFAIRS OBJECTS STAND IN A DETERMINATE RELATIONSHIP TO ONE ANOTHER.
2.032 THE DETERMINATE WAY IN WHICH OBJECTS ARE CONNECTED IN A STATE OF AFFAIRS IS THE STRUCTURE OF THE STATE OF AFFAIRS.
2.033 FORM IS THE POSSIBILITY OF STRUCTURE.
2.034 THE STRUCTURE OF A FACT CONSISTS OF THE STRUCTURES OF STATES OF AFFAIRS.
2.04 THE TOTALITY OF EXISTING STATES OF AFFAIRS IS THE WORLD.
(TRACTATUS LOGICO - PHILOSOPHICUS, LONDON, 1953)

ہر صورتِ حال اپنے اظہار کے لیے 'کلمہ' کی محتاج ہے، اور کلمے کا مطالعہ، زبان کے اندر دوسرے کلموں سے اس کی مطابقتیں اور رشتے، اور ان رشتوں کے کلی نظام کا تصور جدید لسانیات کا مرکزی تصور ہے جس کی بنا پر نوام چومسکی یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ انسان فطری طور پر زبان کے امکانات کو ایک خاص وضع سے منظم کرنے اور ان کو بروئے کار لانے کی خلقی صلاحیت رکھتا ہے۔ چنانچہ ہر انسان کسی نہ کسی طرح کی 'آفاقی گرامر' میں شریک ہے، جس کی رو سے اس کے لیے اپنی زبان کو خلق کرنا، ضرورت کے مطابق نئے گرامری کلمے وضع کرنا اور انھیں ترسیل کے لیے استعمال کرنا ممکن ہو جاتا ہے۔ قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ سوسیئر نے زبان کے بارے میں اپنے کلیدی خیالات پیش کرتے ہوئے یا زبان کی کلی ساخت کے تصور کو نظریہ بند کرتے ہوئے گیسٹالٹ نفسیات اور فلسفیانہ فضا اور فکرِ انسانی کی پیش رفت سے کچھ نہ کچھ اثر ضرور قبول کیا ہوگا۔ آگے چل کر لیوی اسٹراس نے جو سوسیئر سے شدید طور پر متاثر تھا، بشریات کے بارے میں کہا 'کسی متھ کے اصل اجزائے ترکیبی اس کے الگ الگ رشتے نہیں بلکہ ان رشتوں کے مجموعے ہیں' اور یہ رشتے بطور مجموعہ کارگر ہوتے ہیں اور معنی پیدا کرتے ہیں۔ لیوی اسٹراس بشریات کو 'رشتوں کے عمومی نظریے' کا نام دیتا ہے اس کا کہنا ہے کہ تمام انسانی ذہنی عمل، اصلاً آفاقی قوانین کے تابع ہے جو انسان علامتی تفاعل میں ظاہر ہوتے ہیں اور تو اور انسانی لاشعور بھی ان قوانین کے تابع ہے جو انسانی علامتی تفاعل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اور تو اور انسانی لاشعور بھی ان قوانین کی میزبان سے مناسبت رکھتا ہے۔

ادبی تنقید میں روسی ہیئت پسندوں اور ان کے بعد آنے والے ساختیاتی مفکرین نے ان آفاقی اصولوں کو دریافت کرنے کی کوشش کی جو زبان کے ادبی استعمال کو فکشن کی صرف ونحو سے لے کر شاعری کے زمروں تک ہر شے کو متعین کرتے ہیں۔ ساختیاتی فکر کا سرچشمہ بہر حال لسانیاتی ماڈل ہے جس نے اپنی ترغیباتِ ذہنی بنیادی طور پر سوئس ماہرِ لسانیات سوسیئر، روس نژاد رومن جیکب سن، اور روسی ماہرِ صوتیات این ایس تروبت زکائی، نیز فرانسیسی ماہر بشریات لیوی اسٹراس سے حاصل کیں۔ 1933 میں (جب روسی ہیئت پسندی کی تحریک تقریباً ختم ہو چکی تھی) تروبت زکائی پراگ میں اپنے ضابطۂ علم یعنی صوتیات کے فکری کارنامے کے بارے میں یہ سطور لکھ رہا تھا:

''صوتیات کے جدید علم کی خصوصیت خاصہ اس کا آفاقیت کے نقطۂ نظر سے

منظم ہوتا اور اس کا ساختیاتی ہونا ہے۔ جس عہد میں ہم رہ رہے ہیں، اس کا تمام سائنسی علوم سے یہ تقاضا ہے کہ فلسفے کی اصطلاح میں ذریت کو ساختیت اور انفرادیت کو آفاقیت کے تصور سے بدل دیا جائے۔ یہ رجحان کیمیا، حیوانیات، نفسیات معاشیات، وغیرہ ہر جگہ دیکھا جاسکتا ہے۔ جدید صوتیات اس معاملے میں تنہا نہیں ہے یعنی ہماری کاوشیں وسیع تر سائنسی تحریک کا حصہ ہیں... (بحوالہ شولز ص 7-3)

تروبت زکائی نے جس تحریک کا ذکر کیا ہے آگے چل کر اس نے بطور ذہنِ انسانی کی ایک عمومی تحریک کے ادب اور ادبی فکر کو شدید طور پر متاثر کیا۔ انسان کی تاریخ شاہد ہے کہ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی ذہنی تحریک رونما ہوئی، اور اس نے رفتہ رفتہ ثقافتِ انسانی کے تمام شعبوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ ساختیات نے ادب کے نظام کا ایسا ماڈل وضع کرنے کا خواب دیکھا جو ادبی متن کے مطالعے کے لیے جامع شعریات کا کام دے سکے۔ زبان کے مطالعے سے اوپر اٹھ کر یہ ادب کے مطالعے کے ان اصولوں کی دریافت اور ان کے تعین کی سعی تھی، جو نہ صرف انفرادی متون میں بلکہ ادبی متون کے باہمی رشتوں میں بھی کارفرما ہوں۔

ساختیات بطور اصطلاح

ارسطو کے زمانے سے اب تک ادب میں کسی نہ کسی طور پر ساخت (structure) کا احساس رہا ہے۔ فن پارے کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے ساخت کا تصور مختلف زمانوں میں مختلف رہا ہے۔ ژاں پیاژے (Jean Piaget) کا کہنا ہے کہ 'ریاضی، منطق، طبعیات' حیاتیات اور سماجی علوم میں ساخت (structure) کا تصور ایک مدت سے رائج رہا ہے، چناں چہ کہا جاسکتا ہے کہ ان علوم میں ماہرِ بشریات لیوی اسٹراس سے بہت پہلے ساخت کا استعمال ہوتا رہا ہے۔ بہر حال اگر ایسا ہے تو پھر فرانسیسی ساختیات نے یک لخت سب کی توجہ کو کیوں اپنی طرف منعطف کرلیا، اس میں کچھ ایسی فکری مرکزیت تو ہوگی کہ چھٹی دہائی کے بعد یہ فلسفہ سب کی نگاہوں کا مرکز بن گیا اور ساختیات کے نام سے فکر و دانش کی ایک نئی تحریک کا آغاز ہوا۔

لیوی اسٹراس نے سب سے پہلے 1945 میں اپنے ایک مضمون میں جو رسالہ Word میں شائع ہوا، توجہ دلائی کہ ساختیاتی لسانیات کے ماہرین جس 'صوتیاتی انقلاب' کی نوید دے چکے

ہیں، اس کے طریقۂ کار اور تصورات سے بشریات میں بھی استفادہ کیا جاسکتا ہے اور نئے امکانات کی جستجو کی جاسکتی ہے۔ بعد میں اپنی شہرۂ آفاق کتاب 'Anthropologie Structurale (Paris, 1958)' میں لیوی اسٹراس نے نہایت بصیرت افروز اور فکر انگیز مطالعات پیش کیے۔ لیوی اسٹراس کے اس بنیاد گزارانہ کام کے بعد گویا جستجو اور غور و فکر کی ایک نئی راہ کھل گئی جیسے جیسے وقت گزرتا گیا فکرِ انسانی کے لیے اس ماڈل کی اہمیت واضح ہونے لگی۔

ساختیات بنیادی طور پر ادراکِ حقیت کا اصول ہے، یعنی حقیقت یا کائنات ہمارے شعور و ادراک کا حصہ کس طرح بنتی ہے، ہم اشیا کی حقیقت کو انگیز کس طرح کرتے ہیں، یا معنی خیزی کن بنیادوں پر ہے اور معنی خیزی کا عمل کیوں کر ممکن ہوتا ہے اور کیوں کر جاری رہتا ہے، ساختیات میں ساخت کا تصور جیسا کہ اوپر وضاحت کی گئی سوسیئر سے ماخوذ ہے جہاں زبان کی ساخت سے مراد زبان کے مختلف عناصر کے درمیان رشتوں کا وہ نظام ہے جس کی بنا پر زبان بولی اور سمجھی جاتی ہے ویسے ساسیئر کے یہاں لسانیات ایک وسیع تر علم نشانیات (semiology) کا حصہ ہے۔ سوسیئر کہتا ہے کہ کائنات میں معنی خیزی ممکن ہے نشانات کے نظام (sigm-system) کی وجہ سے۔ جس میں ہر شے باہمی رشتوں میں گندھی ہوئی ہے۔ یہ رشتے دو طرفہ نوعیت کے ہیں یعنی ارتباط کے بھی حامل ہیں اور تضاد پر بھی مبنی ہیں۔ رشتوں کے اس نظام کے تفاعل سے معنی قائم ہوتے ہیں اور اشیا کی پہچان ممکن ہو پاتی ہے۔ نشانیات کی سعی و جستجو کا بڑا میدان ثقافت ہے۔ ثقافت کے ہر ہر مظہر کی تہہ میں تجریدی رشتوں کا ایک نظام کارفرما ہے جس کی بدولت معنی خیزی کا تفاعل جاری رہتا ہے۔ زبان تو ثقافت کی مرکزی مظہر ہے ہی، پرانے قصے کہانیاں، متھ، اساطیر، دیومالا، رسم و رواج، رشتہ داریاں، رہن سہن، خورد و نوش، آرائش و زیبائش، نشست و برخاست، ادب آداب، طور طریقے، تیج تہوار، میلے ٹھیلے، کھیل تماشے وغیرہ ثقافت کے بیسیوں زمرے ہیں۔ ہر زمرے میں عناصر کے پس پشت رشتوں کا ایک نظام ہے جس کے تفاعل سے معنی کی ترسیل ہوتی ہے۔ گویا عناصر میں رشتوں کا نظام جو نوعیت کے اعتبار سے تجریدی ہے اور جو ارتباط و تضاد کے دوہرے تفاعل کا حامل ہے، اور جس کی بدولت معنی قائم ہوتے ہیں، ساخت (structure) کہلاتا ہے۔ (واضح رہے کہ ساخت کا یہ تصور 'نئی تنقید' کے structure اور texture کے تصور سے بالکل ہٹ کر ہے۔ نیز اس سے مراد ہیئت یا ڈھانچہ بھی ہرگز نہیں۔)

غرض ثقافت یا زبان یا ادب کے کسی مظہر یا زمرے کی ساخت سے مراد اس مظہر یا زمرے کے عناصر کے مابین تجریدی رشتوں کا وہ نظام ہے جس کے ذریعے معنی قائم ہوتے ہیں اور معنی خیزی ممکن ہوتی ہے۔ رشتوں کے اس نظام یا ساخت کی خصوصیتِ خاصہ یہ ہے کہ اس میں ہر لحظہ خودنظمی اور خودارتباطی کا عمل جاری رہتا ہے اور ہر تغیر و تبدل یا اضافے کے بعد ساخت اپنی وضع کو پھر پالیتی ہے اور ہر لحظہ مکمل اور کارگر رہتی ہے۔ ساخت تاریخ کے اندر ہے، لیکن چوں کہ ہر لحظہ مکمل اور کارگر ہے، اس لیے خودمختار بھی ہے۔

ساخت کا تصور چوں کہ تجریدی تصور ہے، اس کی وضاحت آسان نہیں۔ تاہم اس کے بنیادی نکتے کو ایک چھوٹی سی مثال کی مدد سے سمجھایا جاسکتا ہے۔ اگرچہ اس تصور کو غیر معمولی طور پر سہل کرنا ہوگا، لیکن تفہیم کے لیے اس کے سوا چارہ بھی نہیں۔ یہ مثال سگنل یا ٹریفک بتی کی ہے۔ ٹریفک بتی میں تین رنگ ہوتے ہیں: سبز، سرخ اور زرد، سبز سے ہم، جایئے، سرخ سے، رکیے اور زرد سے سبز کے بعد 'رکنے کے لیے تیار' اور سرخ کے بعد 'جانے کے لیے تیار' مراد لیتے ہیں۔ یہ ان رنگوں کا عام مفہوم نہیں ہے۔ مختلف ثقافتوں میں مختلف رنگوں کے مختلف معنی ہیں۔ سبز سے بالعموم زرخیزی اور نمو مراد لی جاتی ہے، اور سرخ سے مسرت، بہجت، شادمانی وغیرہ لیکن ٹریفک بتی میں ان رنگوں سے جو کچھ مراد لیا جاتا ہے وہ ان معنی سے بالکل ہٹ کر ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو سرخ رنگ کا کوئی فطری یا لازمی رشتہ 'رکیے' سے یا سبز رنگ کا کوئی فطری یا لازمی رشتہ 'جایئے' سے، یا زرد کا محتاط رہیے/ تیار رہیے، سے نہیں ہے۔ گویا سرخ یا سبز یا زرد رنگ فی نفسہٖ کوئی معنی نہیں رکھتے۔ یہ معنی دراصل اس رشتے سے پیدا ہوئے ہیں جو یہ رنگ ٹریفک بتی میں آپس میں رکھتے ہیں اور یہ رشتہ ربط کا بھی ہے اور تضاد کا بھی۔ یعنی سبز، سرخ، زرد ایک رشتے میں گندھے ہوئے تو ہیں ہی، لیکن یہ تینوں ایک دوسرے سے تضاد میں بھی ہیں۔ لہٰذا سبز سے مراد 'جایئے' اسی لیے ممکن ہے کہ سبز، سرخ یا زرد نہیں، سرخ سے مراد 'رکیے' اسی لیے ممکن ہے کہ سرخ، سبز یا زرد نہیں، اور زرد سے مراد 'محتاط' اسی لیے ممکن ہے کہ زرد، سبز یا سرخ نہیں۔ ٹریفک بتی کے ان تینوں رنگوں میں آپس میں جو رشتہ ہے، اور اس رشتے کے نظم کی جو تجریدی فارم ہے، رشتوں کا یہ نظم یا ان کی تجریدی فارم ساخت (structure) ہے۔ پس ثابت ہوا کہ رنگوں کے معنی ساخت سے پیدا ہوتے ہیں جس میں وہ واقع ہیں، ورنہ کوئی رنگ فی نفسہٖ معنی نہیں رکھتا۔

دوسرے لفظوں میں اس نظام میں کوئی بھی 'نشان' آزادانہ معنی نہیں رہتا، بلکہ وہی معنی دیتا

ہے جو اس معنیاتی نظام (/سرخ= رکیے/سبز= جایئے/زرد= محتاط) کے اندر اس کو حاصل ہے، لہٰذا 'نشان' اور 'معنی' کا رشتہ من مانا یا خود ساختہ (arbitrary) ہے کیوں کہ نشان 'سرخ' اور اس کے معنی 'رکیے' میں کوئی فطری رشتہ نہیں، خواہ یہ رشتہ کتنا ہی فطری کیوں نہ معلوم ہو۔ یہی معاملہ زبان کے جامع لسانی نظام اور اس کے اندر لفظوں کے عمل کا ہے۔ زبان دنیا کے نظامِ نشانات میں سے محض ایک نظام ہے (اکثر مفکرین کا کہنا ہے کہ زبان بنیادی نظامِ نشانات ہے)۔ پس واضح ہوا کہ ساختیات اور سیمیالوجی کی نظریات بنیاد ایک ہی ہے یعنی نشان فی نفسہٖ معنی نہیں رکھتا، بلکہ جامع نظام میں رشتوں کی وجہ سے بامعنی بنتا ہے۔

لسانیاتی فکر سے رشتہ

جدید لسانیات اور نئے علوم کی پیش رفت کی روشنی میں ساختیات کے اس دعوے پر غور کرنا مشکل نہیں ہے کہ وہ حقیقت جس کا ہمیں علم ہے اور جس کو ہم دنیا کہتے ہیں، ایسی آزادانہ اشیا کا مجموعہ نہیں جن کی جانکاری اور درجہ بندی قطعی اصولوں کی مدد سے کی جاسکے۔ گویا دنیا میں اشیا کے نام یعنی لفظ جن کی مدد سے ہم اشیا کو جانتے اور پہچانتے ہیں، فی نفسہٖ کوئی قطعی (absolute) حیثیت نہیں رکھتے۔ اشیا کا وجود صرف اس قدر ہے، جس قدر ہم ان کا الگ سے تصور کرسکیں یا ان کو الگ سے پہچان سکیں اور اس پہچان کا انحصار چند در چند عوامل پر ہے، جن کی وجہ سے حقیقت کی کلی معروضیت ناممکن ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم حقیقت کا ادراک صرف اس قدر کرپاتے ہیں جس قدر ہم حقیقت کی پہچان کو زبان کے ذریعے خلق کرسکتے ہیں۔ نتیجتاً حقیقت کا ہمارا ادراک دراصل اس رشتے سے عبارت ہے جو جاننے والے کے ذہن اور حقیقت کے درمیان ہے۔ ساختیات کی رو سے حقیقت کے ادراک کا اصل الاصول یہی رشتہ ہے۔ مزید برآں کوئی بھی شے یا تجربہ فی نفسہٖ اپنی پہچان نہیں رکھتا، بلکہ کسی بھی شے یا تجربے کا ادراک رشتوں کے اس مجموعے (set of relations) یعنی اس ساخت (structure) کے ذریعے ہوتا ہے جس کا وہ خود ایک حصہ ہے۔

اس نظریے کی رو سے پہچان کا عمل، یعنی نشانات کا تفاعل جن کے ذریعے معنی پیدا ہوتے ہیں، دراصل اس سے کہیں زیادہ وسیع اور پیچیدہ ہے جتنا عام طور پر دکھائی دیتا ہے۔ مثال کے طور پر تمام سماجی سرگرمی اور انسانی کارکردگی دراصل حقیت کے ادراک کے بارے میں رشتوں

کی نشان سازی (sign-making) کے اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ نشان (sign) سے مراد صرف لفظ نہیں بلکہ کوئی بھی چیز یا مظہر جس سے ثقافت میں ترسیلِ معنی کا کام لیا جاتا ہو، مثلاً تصویر، نقشہ، شبیہ یا کوئی بھی شکل یا شے خواہ فطری ہو یا مصنوعی، اگر معنی کی ترسیل کے لیے استعمال کی جاتی ہے تو وہ نشان ہے۔ مثال کے طور پر وہ پھول جو ویرانے میں کھلتا ہے اور بغیر دیکھے مرجھا جاتا ہے، نشان نہیں ہے، لیکن یہی پھول جب گل دستے، گجرے یا ہار کا حصہ بنتا ہے تو ثقافتی اعتبار سے بامعنی ہو جاتا ہے، اور بطور نشان استعمال ہوتا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو فی نفسہٖ پھول کسی چیز پر دلالت نہیں کرتا، پھول کو اس کے معنی ثقافت کی رو سے حاصل ہوتے ہیں۔ ماہرِ بشریات لیوی اسٹراس کا زیادہ تر کام اُن اصول وضوابط کی تحقیق پر مشتمل ہے جن کی بدولت انسانی سماج میں نشان سازی کا عمل جاری و ساری ہے۔ زبان خواہ وہ بولی جائے یا لکھی جائے، نشان سازیت کے ان گنت مظاہر میں سے ایک مظہر ہے، اور ادیب اس مظہر کا مظہر ہے یعنی ادب نشان سازی کے عمل کا مظہر در مظہر ہے۔ غرض حقیقت کے فہم و ادراک میں ذہنِ انسانی کے عملِ نشان سازی کی وسعت اور کارکردگی کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ ادب اس کے مظاہر کی صرف ایک جہت کا مظہر ہے۔

سوسیئر نے ایک انقلاب آفریں بات یہ ثابت کی کہ زبان کے 'نظام' (system) کو عام بولی جانے والی زبان (utterances) سے الگ کیا جاسکتا ہے۔ یہ دونوں ایک نہیں۔ ان دونوں میں فرق ہے۔ بعد میں جدید لسانیات کی ساری ترقی اس بنیادی فرق پر قائم ہے، اور ساختیات کا سفر بھی اسی سمت میں ہے۔ سوسیئر اس فرق کو ظاہر کرنے کے لیے دو اصطلاحیں استعمال کرتا ہے۔ ایک کو وہ langue کہتا ہے اور دوسری کو parole لانگ اس سے اس کی مراد کسی زبان کا تجریدی نظام (abstract system) ہے جس کی رو سے وہ زبان بولی اور سمجھی جاتی ہے، اور پارول سے مراد بولی جانے والی زبان یا زبان کا فی الواقعہ استعمال، یا تکلم ہے، جو کسی بولنے والے شخص کی دسترس میں ہے۔ langue زبان کا نظامِ محض ہے۔ اصول وضوابط کا ذہنی تصور جو غیر شخصی ہے، اور جو زبان کے ہر ہر استعمال کا سرچشمہ ہے، جب کہ parole اسی کا وہ فی الواقعہ استعمال ہے جو روزمرہ تکلم میں رونما ہوتا ہے اور اصلاً زبان کے کلی تجریدی نظام سے ماخوذ ہے۔ زبان کے نظام اور اس کے فی الواقعہ استعمال میں خلط ملط کرنا نہایت آسان ہے۔ مثلاً جب ہم بات چیت کر رہے ہوں تو بالعموم یہی سمجھتے ہیں کہ ہم اردو بول رہے ہیں۔ بے شک ہم اردو بول رہے ہیں،

لیکن جو کچھ ہم بول رہے ہیں وہ اردو کے چند جملے ہیں، اردو زبان کا کلی نظام نہیں ہے۔ زبان کا کلی نظام نوعیت کے اعتبار سے تجریدی ہے، اور زبان کا کوئی بھی فی الواقعہ استعمال یا جملے (خواہ وہ تکلم ہو یا تحریر) اس 'نظام' کی رو سے خلق ہوتے ہیں۔ خواہ ہمیں اس کا احساس نہ ہو۔ ساختیاتی فکر و جستجو کا مقصود بھی صرف ایک واقعہ یا فن پارہ نہیں، بلکہ وہ جامع تجریدی نظام (abstract system) ہے جس کی رو سے ادب میں ہر ہر واقعہ (event) یا فن پارہ وضع ہوتا ہے، اور جو اس تمام حقیقت کا سرچشمہ ہے جو انسان کی دنیا میں حقیقت کے طور پر جانی اور پہچانی جاتی ہے۔ گویا ادب کی کسی مثال یا فن پارے کا مطالعہ ساختیاتی فکر و جستجو کا موضوع اس لیے ہے کہ اس کے ذریعے اس جامع ذہنی نظام کی نوعیت یا اصل الاصول معلوم ہو سکے جو تمام حقیقت انسانی اور اس کے فنی اور ثقافتی ظواہر پر حاوی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس فکر کا اطلاق ادب پر اس لیے ہوتا ہے کہ ادب کی 'گرامر' کی جستجو کی جائے تاکہ زبان کے جامع تجریدی نظام کی طرح ادب کی اس جامع تجریدی شعریات کو دریافت کیا جا سکے جس کی بدولت ذہنِ انسانی ادب کو بطور ادب جانتا اور پہچانتا ہے۔

سوسیئر کے فلسفۂ لسان کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ سوسیئر نے اس خیال کو ہمیشہ کے لیے رد کر دیا کہ زبان لفظوں کے ایسے مجموعے کا نام ہے جس کا بنیادی مقصد اشیا کو نام دینا ہے۔ سوسیئر کے فلسفے کی رو سے یہ سمجھنا غلط ہے کہ لفظ ایسے مظہر ہیں جو اشیا سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ لفظ محض نشان (sign) ہے خواہ یہ بولا جائے یا لکھا جائے۔ جو دو طرفوں پر مشتمل ہے (کاغذ کی دو طرفوں کی طرح)۔ نشان کی ایک طرف کو وہ signifier 'معنی نما' کہتا ہے، دوسری طرف کو signified 'تصورِ معنی' کا نام دیتا ہے۔ زبان کے جس تصور کو سوسیئر نے رد کر دیا، اس کو یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے:

WORD = THING

شے = لفظ

اس کے بجائے سوسیئر زبان کے جس ماڈل کو پیش کرتا ہے، وہ یوں ہے:

$$\text{SIGN} = \frac{\text{SIGNIFIER}}{\text{SIGNIFIED}}$$

$$\text{نشان} = \frac{\text{معنی نما}}{\text{تصورِ معنی}}$$

ظاہر ہے سوسیئر کے اس ماڈل میں 'شے' کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ یعنی زبان میں لفظ معنی رکھتے ہیں، اس لیے نہیں کہ لفظ کا شے سے ایک اور ایک کا رشتہ ہے بلکہ اس لیے کہ لفظ رشتوں کے جامع نظام کا حصہ ہیں:

"PART OF A SYSTEM OF RELATIONS."

اور زبان میں معنی رشتوں کے اس جامع نظام کی بدولت پیدا ہوتے ہیں۔

سوسیئر نے زبان کے بارے میں جس بصیرت سے فلسفے کو مالا مال کردیا، اسے اس کے ایک قول سے یوں بیان کیا جاسکتا ہے:

"LANGUAGE IS A FORM, NOT A SUBSTANCE."

یہ وہ بنیاد ہے جس کے بغیر نہ لیوی اسٹراس کا کام ممکن تھا، نہ لاکاں، بارتھ اور فوکو کا اور نہ آلتھیوسے کا۔ ساختیات اس موضوعۂ اصلی (premise) پر قائم ہے کہ کوئی بھی ثقافتی یا ادبی نظام کسی خودکفیل جوہر (essence) پر مبنی نہیں، بلکہ یہ تفریقی رشتوں کی رو سے کارگر ہوتا ہے جو باہمدگر مربوط بھی ہوتے ہیں اور مختلف بھی۔

ساختیات میں پورے نظام کا تصور ایک درجہ وار سلسلے (hierarchy) کے طور پر کیا جاتا ہے، جس میں ہر درجے یا سطح پر انھیں اصولوں کی عمل آوری سے زیریں سطح کے عناصر اپنے ربط و امتیاز سے سلسلہ در سلسلہ ذیلی رشتوں اور معنی کے روابط کو پیدا کرتے ہیں۔ یہ کلی نظام رشتوں اور تہدار ساختوں کے زیریں نظام (infra structure) کے سوسیئر کے langue کے تصور یعنی زبان کے کلی تجریدی نظام کے تصور سے مشابہ ہے۔ کسی بھی ثقافت سے تعلق رکھنے والا کوئی بھی شخص اپنی روزمرہ زندگی میں اس نظام کو سمجھتا اور اس کو برتتا ہے اور اس کی رو سے زندگی بسر کرتا ہے، لیکن یہ نظام جس طرح عمل آرا ہوتا ہے، ضروری نہیں کہ برتنے والا اس کا شعوری احساس بھی رکھتا ہو۔ ساختیات کا کام کسی مخصوص ثقافتی تناظر میں کسی بھی ثقافتی مظہر (ادبی تنقید کے ضمن میں ادب یا ادبی فن پارہ) کے تجزیے سے اس کے اندرون کو اس طرح بے نقاب کرنا ہے جس سے تہہ دار ذیلی ساخت میں جو کچھ پوشیدہ (implicit) ہے۔ وہ ظاہر (explicit) ہوجائے۔ ثقافت کے عام تصور کو اگر ایک کلی نظام کے تجریدی تصور کے طور پر وسعت دی جائے جو مذہب، تہذیب وتمدن، اساطیر و حکایات، سیاسی نظام، رہن سہن، معاشرت، زبان اور ادبی روایت کے تمام موجود اور ممکنہ امکانات پر حاوی ہو، تو ثقافت کا یہ کلی تصور سوسیئر کے تجریدی

تصورِ زبان یعنی langue کے نظریاتی ماڈل کے مماثل ہوگا۔ اس کے مقابلے میں کوئی ایک مظہر یا فن پارہ (یعنی ناول، افسانہ، شعر) انفرادی تکلم (parole) کے مماثل ہے۔ گویا جو رشتہ langue اور parole میں ہے، اس نوع کا رشتہ ثقافت کے کلی تصور اور ادب کی کسی بھی مثال میں ہے۔
ساختیات کی رو سے اگر ادبی روایت کا تصور بھی ایک ایسے کلی نظام کے طور پر کیا جا سکے جو ادبی روایت کے کلی سرمایہ اور ادبی روایت کے ممکنہ امکانات سب پر حاوی ہوں، یعنی ماضی، حال، استقبال سب اس تجریدی نظام کی زد میں آسکیں تو جو ربط langue اور (parole) میں ہے، یا جو ربط کسی بھی ثقافت کے تصور اور اس کے کسی بھی ثقافتی مظہر میں ہے، وہی ربط ادبی روایت کے تصور اس کے کسی ادبی مظہر (یعنی فن پارے) میں دیکھا اور دکھایا جا سکتا ہے۔ غرض ساختیات کے ابتدائی برسوں میں یہ خیال عام تھا کہ ادب کی جامع شعریات کی بازیافت سائنسی طور پر ممکن ہے۔
سوسیئر کے فلسفۂ لسان اور ساختیات کا رشتہ نہایت گہرا اور پیچیدہ ہے۔ یہاں مختصراً بعض باتوں کی طرف اشارے کیے گئے۔ مزید تفصیل دوسرے باب میں آئے گی جسے تمام و کمال اسی موضوع کے لیے وقف کیا گیا ہے۔

تنقیدی دبستان اور ساختیات

ادبی نظریات اور تنقیدی دبستانوں کے تناظر میں ساختیات کے نئے دبستان کی فکری نہج کیا ہے، اس کو سمجھنے کے لیے رومن جیکب سن کے ذیل کے نقشے سے مدد لی جا سکتی ہے۔ یہ نقشہ لسانی ترسیل کے عمل پر مبنی ہے:

ساختیات

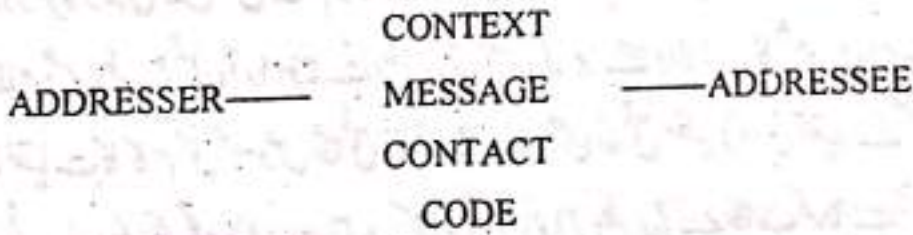
CONTEXT

ADDRESSER—— MESSAGE ——ADDRESSEE

CONTACT

CODE

تناظر

مخاطِب—— خبر ——مخاطب

رابطہ

لسانی نظام

مخاطِب یعنی بولنے والا شخص جس شخص سے بات کرتا ہے، یعنی مخاطَب کو کوئی 'پیغام' بہم پہنچاتا ہے۔ یہ پیغام کسی 'کوڈ' یعنی لسانی نظام کے ذریعے ہی دیا جاسکتا ہے، (لسانی نظام جس کو مخاطِب اور مخاطَب دونوں سمجھتے ہوں) ہر پیغام کسی نہ کسی 'تناظر' میں دیا جاسکتا ہے۔ نیز یہ پیغام کسی 'رابطہ' کے ذریعے دیا جاتا ہے (مثلاً بول چال/تحریر/ ٹیلی فون/قلم) ادب سے بحث کرتے ہوئے 'رابطہ' کا مزید ذکر غیر ضروری ہے کیوں کہ ادب میں رابطہ تحریر یا کتاب، یعنی چھپے ہوئے لفظ یا بولے ہوئے لفظ کے ذریعے ہوتا ہے۔ سواب اس نقشے کو دوبارہ یوں پیش کیا جاسکتا ہے:

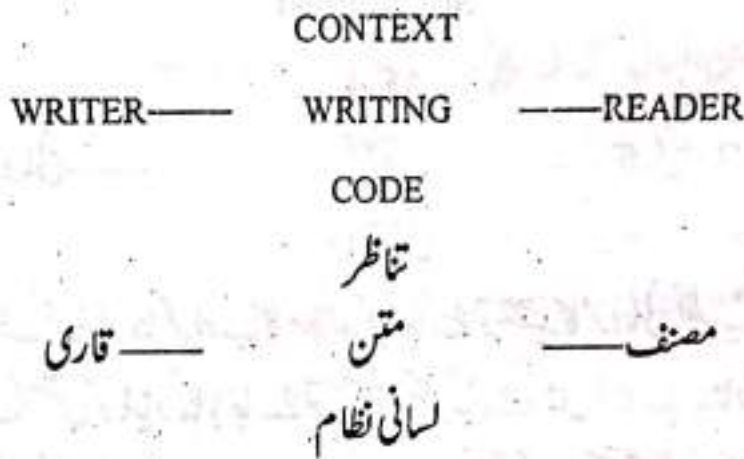
CONTEXT

WRITER------ WRITING ----READER

CODE

تناظر

مصنف------ متن ------ قاری

لسانی نظام

بقول رومن جیکب سن اس نقشے کا ہر عنصر کچھ نہ کچھ لسانی تفاعل رکھتا ہے جس کو یوں ظاہر کرسکتے ہیں:

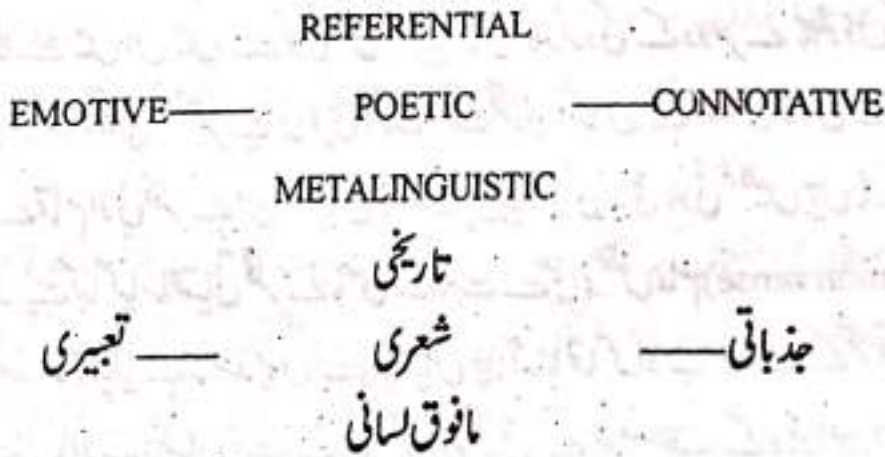
REFERENTIAL

EMOTIVE------ POETIC ------CONNOTATIVE

METALINGUISTIC

تاریخی

جذباتی------ شعری ------ تعبیری

مافوق لسانی

یعنی اگر مصنف کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ادب کا 'جذباتی' پہلو سامنے آئے گا۔ اگر تناظر پر نظر رکھی جائے تو 'تاریخی سماجی پس منظر' کی اہمیت واضح ہوگی۔ اگر متن پر توجہ کریں تو 'ہیئتی' پہلو نمایاں ہوگا۔ اسی طرح قاری کے نقطۂ نظر سے 'تعبیری' پہلو کو اہمیت حاصل ہوگی۔

البتہ اگر پانچویں عنصر یعنی 'مافوق لسانی' پہلو پر توجہ مرکوز کریں تو اس لسانی نظام کو مرکزیت حاصل ہوگی جس کی رو سے معنی خیزی ممکن ہے۔ غرض ادب کے مختلف نظریے لسانی عمل کے مختلف پہلوؤں پر زور دیتے ہیں۔ رومن جیکب سن کے اس بنیادی ماڈل کی ایک چوتھی قرأت بھی ممکن ہے جس میں ادبی تنقید کے تمام دبستان سمٹ آتے ہیں، اور نہ صرف ان سب کے محرکات اور امتیازات کھل کر بیک نظر سامنے آجاتے ہیں، بلکہ ساختیات کی الگ حیثیت بھی واضح ہو جاتی ہے:

MARXIST

ROMANTIC—— FORMALISTIC ——READER-ORIENTED

Structuralist

مارکسی

رومانی—— ہیئتی —— قاری اساس

ساختیاتی

یعنی اگر مصنف کو بنیاد بنا کر ادب کا مطالعہ کیا جائے تو تنقید کا 'رومانی نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ اگر فن پارے/متن کو بنیاد بنایا جائے تو 'ہیئتی نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ تاریخی تناظر پر زور دینے سے 'مارکسی نظریہ' مستنبط ہوتا ہے، نیز اگر قاری اور قرأت کے تفاعل کو بنیاد بنایا جائے تو تنقید کا 'قاری اساس نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ بہ خلاف ان چاروں نظریوں کے 'ساختیاتی نظریہ' اس کوڈ یا مافوق لسانی نظام کو بنیاد بناتا ہے، جس سے کلی معنیاتی نظام متشکل ہوتا ہے۔ بلاشبہ ادبی مطالعے میں ان میں سے کوئی بھی نظریہ لسانی کارکردگی کے دوسرے پہلوؤں کو یکسر نظرانداز نہیں کرسکتا، لیکن ہر نظریے کی اپنی الگ الگ فکری اساس ہے جو اس ماڈل سے واضح ہے۔ (دوسرے تمام ادبی نظریے ان نظریوں کا حصہ ہیں یا ان کی بدلی ہوئی شکلیں ہیں)۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا ساختیاتی فکر نے ماضی کے بہت سے مبنی بر عقلِ عام (common sense) اعتقادات کو صدمہ پہنچایا ہے۔ صدیوں سے یہ خیال چلا آرہا تھا کہ ادب مصنف کے تخلیقی ذہن کا کارنامہ ہے۔ یا ادب اظہارِ ذات ہے، یا متن وہ تخلیق ہے جو مصنف کے وجود اور اس کے ذہن و شعور کی زائیدہ ہے، یا یہ کہ ادب حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے۔ ساختیات ان میں کسی بات کو اس طرح تسلیم نہیں کرتی۔ اس کا اصرار ہے کہ حقیقت فقط اسی قدر ہے جس قدر ہم اس کو اپنے لسانی نظام سے انگیز کرسکتے ہیں۔ رولاں بارتھ کا کہنا ہے کہ مصنف کو صرف یہ توفیق حاصل ہے

کہ وہ پہلے سے موجود لسانی اور ادبی خزانوں کو کھنگالتا ہے، اخذ و قبول کرتا ہے، اور چلی آ رہی روایت کو نئی شکل دیتا ہے۔ مصنف اپنا 'اظہار محض' نہیں کرتا، کوئی تخلیق خلا میں پیدا نہیں ہوتی، بلکہ مصنف پہلے سے موجود روایت کے سرچشموں سے فیضان حاصل کرتا ہے اور 'ثقافت اور زبان کی لغت' سے استفادہ کرتا ہے جو ہمیشہ پہلے سے لکھی ہوئی موجود ہے:

"WHICH IS ALWAYS ALREADY WRITTEN"

ایسے تمام ادبی نظریات کو جو ذہنِ انسانی کو معنی کا سرچشمہ اور ماخذ قرار دیتے ہیں، ساختیات رد کرتی ہے، اس کا اصرار ہے کہ معنی کا سرچشمہ باقاعدہ ثقافتی اور لسانی نظام ہے جو ہر وقت موجود ہے اور ادب میں تمام معنی خواہ وہ پرانے ہوں یا نئے اسی نظام کی رو سے تشکیل پاتے ہیں، یعنی ذہنِ انسانی معنی کی 'پہچان' اور ان کو رد و قبول کرنے، نیز نئی شکل دینے کا وسیلہ ہے، یہ معنی کو از خود پیدا نہیں کرتا۔

غرض ساختیاتی تنقید (Structural Criticism) سے مراد وہ تنقید ہے جس میں ادب کا مطالعہ ان تصورات کی رو سے یا اس نظریاتی ماڈل کی بنا پر کیا جاتا ہے جس کی ایک جھلک اوپر پیش کی گئی۔ ساختیاتی تنقید کے دبستان میں روسی ہیئت پسندوں (Russian Formalists) کو بھی شامل سمجھا جاتا ہے۔ بعد میں ساختیات کو فروغ دینے والوں میں یورپی، بالخصوص فرانسیسی مفکرین اور ادیب پیش پیش رہے ہیں۔ اگرچہ ساختیاتی مفکرین کی زیادہ توجہ نظریہ سازی پر رہی ہے، تاہم ساختیاتی تنقید جیسے جیسے ترقی کرتی گئی، اس کے نام نے قولِ محال کی سی صورت پیدا کر دی۔ ساختیات نے ادبی تنقید میں اپنے جس فوری پیش رو کو بے دخل کیا، وہ 'نئی تنقید' (New Criticism) ہے۔ اس لیے شروع میں ساختیاتی تنقید کو 'نئی نئی تنقید' (New New Criticism) بھی کہا جاتا رہا اور متعدد مبصرین 'نئی تنقید' کے لیے 'پرانی نئی تنقید' کی اصطلاح استعمال کرتے رہے۔ بہرحال ساختیات نہ صرف تنقید کے نقالی والے نظریے (Mimetic Criticism) (یعنی ادب بنیادی طور پر حقیقت کی نقل ہے) کے خلاف ہے، بلکہ یہ تنقید کے اظہاری نظریے (Expressive Criticism) (یعنی ادب بنیادی طور پر مصنف کی ذات کا اظہار ہے) کے بھی خلاف ہے نیز 'نئی تنقید' (New Criticism) یا ہیئتی تنقید کے اس موقف کے بھی خلاف ہے کہ فن پارہ خود مکتفی ملفوظی نظام رکھتا ہے اور فن پارے کی بحث فقط چھپے ہوئے لفظ تک محدود رہنا چاہیے۔

ہیئتی تنقید میں بالعموم معنی اور مواد سے کم سروکار رکھا جاتا ہے۔ ہیئتی تنقید چوں کہ متن سے باہر دنیا سے کم تعلق رکھتی ہے، وہ متن سے باہر ثقافتی دنیا اور ادبی نظام سے باہر ثقافتی نظام کو بھی خاطر میں نہیں لاتی۔ اگرچہ ساختیاتی رویے میں متن اور متن کے نظام کی ہیئت ضرور زیر بحث لائی جاتی ہے، لیکن ساختیاتی فکر اس رویے کی مخالف ہے کہ متن کے خصائص مقید اور خودکفیل ہیں، بلکہ اس کا اصرار ہے کہ متن نہ صرف بطور ایک نظام کارگر ہوتا ہے، بلکہ ادبی نظام وسیع تر ثقافتی نظام کے اندر تفاعل رکھتا ہے۔ گویا بخلاف 'نئی تنقید' کے ساختیات ہیئت میں مقید نہیں، اور وسیع تر معنیاتی نظام کا تصور رکھتی ہے۔

ادبی نقاد کے مجہول کردار کو رد کرنے اور اس کے تفاعل پر اصرار کرنے کی بہترین مثال رولاں بارتھ کی تصنیف S/Z ہے۔ بارتھ نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ادب وہ ہے جو وہ واقعی ہے، یعنی معنی پیدا کرنے کا وہ نظام جو متن اور قرأت کے عمل در عمل سے وجود میں آتا ہے، اور جس کا منصب ہرگز ہرگز پہلے سے طے شدہ معنی (Pre-ordained content) کو قاری تک پہنچانا نہیں ہے۔

ساختیات نہ صرف نئی تنقید کو، بلکہ جیسا کہ اوپر کہا گیا، تنقید کے ان تمام سابقہ نظریوں کو رد کرتی ہے جو 'معنی محض' یا 'ہیئتِ محض' سے بحث کرتے ہیں، یا مصنف کی ذات پر زور دیتے ہیں، یا جو 'موضوعیت' کا شکار ہیں، یا جو فن پارے کو وحدانی، اور مستقل معنی پہنانے پر اصرار کرتے ہیں۔ ساختیاتی شعریات کی جستجو کے مبلغ جوتھن کلر کا کہنا ہے:

> "A POETICS WHICH STRIVES TO DEFINE THE CONDITIONS OF MEANING. GRANTING NEW ATTENTION TO THE ACTIVITY OF READING, IT WOULD ATTEMPT TO SPECIFY HOW WE GO ABOUT MAKING SENSE OF TEXTS, WHAT ARE THE INTERPRETIVE OPERATIONS ON WHICH LITERATURE ITSELF, AS AN INSTITUTION, IS BASED." (P.VII)

ساختیاتی ماہرین کی بڑی تعداد نے ادبی فن پاروں کا مطالعہ اس طرح کیا ہے کہ ان اصولوں اور ضوابط، یا آنکھوں سے اوجھل ان رشتوں اور روابط کا پتہ چلایا جا سکے جو مل کر ادبی روایت کے تجریدی نظام کی تشکیل کرتے ہیں، اور جن کی وجہ سے کوئی بھی فن پارہ بامعنی بنتا ہے۔ گویا ساختیاتی سرگرمی کا مقصود و منتہا نظروں سے اوجھل اُس گرامر کو یا ادب کے ان پوشیدہ اصولوں کو دریافت کرنا

تھا جن کی بدولت ادب بطور ادب کے متشکل ہوتا ہے۔ جوتھن کلر کے الفاظ میں ساختیات کی سعی و جستجو اس سمت میں تھی کہ ادب کی ایسی langue یعنی شعریات مرتب کی جائے جس کا رشتہ انفرادی فن پاروں سے اس طرح کا ہو جیسا langue کا parole سے ہوتا ہے۔ ساختیاتی تنقید اس رویے کی موید رہی ہے کہ ادب کا مطالعہ اصناف کی کلی شعریات کے حوالے سے کیا جا سکتا ہے۔ نارتھروپ فرائی کی کتاب (1957) 'Anatomy of criticism' اس نوع کی اولین کوشش ہے۔

الغرض ساختیاتی تنقید ادبی متن اور ادبی قرأت کی ایسی شعریات وضع کرنا چاہتی ہے جو اُن اصولوں اور قاعدوں کو تجریدی طور پر منضبط کر سکے، جن کی رو سے ادب کی مختلف شکلیں شاعری، ناول، افسانہ وغیرہ وجود میں آتی ہیں اور متعلقہ کلچر سے وابستہ لوگ ان کو پڑھ اور سمجھ سکتے ہیں اور ان سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ جوتھن کلر نے اپنی کتاب (1975) 'Structuralist Poetics' میں اس مسئلے سے مدلل بحث کی ہے کہ ساختیاتی شعریات اُس نظام کے تعین سے عبارت ہے، جس کی مدد سے ہم ادبی متن اور قرأت یعنی تفہیم کے عمل کو سمجھ سکیں اور ادبی متن کو اس طرح پڑھ سکیں کہ یہ معلوم ہو سکے کہ لفظ کے ذریعے یہ جہان کس طرح جہانِ معنی بنتا ہے، یعنی معنی سازی کے اس بنیادی ذہنی عمل کو سمجھ سکیں جو انسان کی بطور انسان سب سے بڑی پہچان ہے۔ یہ جستجو آسان نہیں تھی۔ اس کے بہتر نتائج بہر حال وہیں سامنے آئے ہیں جہاں ادبی تنقید اور لسانیات فکر میں گہرا تال میل پیدا ہو سکا ہے۔ اس بارے میں رومن جیکب سن کے اس بیان کو نشانِ راہ سمجھنا چاہیے:

> "IF THERE ARE SOME CRITICS WHO STILL DOUBT THE COMPETENCE OF LINGUISTICS TO EMBRACE THE FIELD OF POETICS, I PRIVATELY BELIEVE THAT THE POETIC INCOMPETENCE OF SOME BIGOTED LINGUISTS HAS BEEN MISTAKEN FOR AN INADEQUACY OF THE LINGUISTIC SCIENCE ITSELF. ALL OF US HERE, HOWEVER, DEFINITELY REALISE THAT A LINGUIST DEAF TO THE POETIC FUNCTION OF LANGUAGE AND A LITERARY SCHOLAR INDIFFERENT TO LINGUISTIC PROBLEMS AND UNCONVERSANT WITH LINGUISTIC METHODS ARE EQUALLY FLAGRANT ANACHRONISMS."
>
> ("LINGUISTICS AND POETICS", IN SEBEOK, ED., STYLE IN LANGUAGE (CAMBRIDE, MASS., 1960, P. 377)

ساختیاتی فکر کی خاص پہچان یہ ہے کہ زبان کا مسئلہ فکرِ انسانی کا خاص مسئلہ ہے، یا زبان کا نظریاتی مسئلہ دوسرے تمام مسائل پر فوقیت رکھتا ہے۔ ساختیات کی رو سے زبان کوئی سادہ شفاف میڈیم نہیں ہے جیسا کہ وہ بالعموم سمجھی جاتی ہے، بلکہ یہ بجائے خود تصور ہے، یعنی یہ ایسا شیشہ نہیں جس کے آر پار ہم حقیقت کو دیکھتے ہوں، بلکہ ایسا آئینہ ہے جس کے اندر ہم حقیقت کو نہیں بلکہ حقیقت کے تصور کو دیکھتے ہیں۔ زبان تمام ساختیاتی مفکرین کے یہاں مرکزی نقطہ ہے۔ مثال کے طور پر بقول لاکاں زبان کی علامتیت کے سماجی نظام (Social order of the symbolic) میں شریک ہونے کا مطلب ہے انسان کا اپنی انفرادیت سے ہاتھ اٹھانا۔ ساختیات کی دلچسپی چوں کہ زبان کی علامتیت میں ہے، افراد کی حیثیت اپنے آپ محض واقعات (events) کی ہو جاتی ہے، یعنی 'لانگ' کے 'پارول' کی، نتیجتاً ساختیاتی فکر انفرادیت پسندی (Individualism) اور ہیومنزم کے خلاف پڑتی ہے کیوں کہ زبان کے عمل میں انسان کی ارادیت یا ماورائیت کو مطلق دخل نہیں ہے۔ 'موضوع' اس میں خود بخود غائب ہو جاتا ہے۔ یوں ہیگلین لازمیت (Essentialism) کا رد بھی لازم آتا ہے، اور فرد 'موضوعیت' سے مبرا ایک غیر مستحکم عنصر قرار پاتا ہے۔

ساختیات تمام بورژوا فلسفوں کے خلاف بھی اسی لیے ہے کہ یہ سب انفرادیت پسندی سے عبارت ہیں جنھوں نے ایک خود غرض، لالچی، اور بد دیانت طبقے کے اقتدار کو مضبوط کیا ہے۔ ساختیاتی مفکرین میں لاکاں ہوں، بارتھ ہوں، فوکو یا دریدا، ان سب کی فکر میں شدید بورژوا مخالف رویہ اسی بنیاد پر ملتا ہے۔ اور کبھی کبھی یہ رویہ سوشلسٹ رنگ بھی اختیار کر لیتا ہے۔ لاکاں نے ایغو کی خود مختاری کو تہس نہس کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اس کا کہنا ہے کہ انسانی سائیکی کے بارے میں فرائیڈ کی دریافتیں اس قدر صدمہ آشنا تھیں کہ بعد میں ان کو ناپسندیدہ سمجھ کر دبا دیا گیا۔ لاکاں اِڈ یعنی لاشعور کی ہیجانی خواہشات (impulses) پر جو ایغو کو اقتدار اور استقلال سے محروم کرنے کے درپے رہتی ہیں، خاص توجہ کرتا ہے، اور اس کے فلسفے کی رو سے ایغو زبان کے علامتی نظام میں قائم ہے۔ یہ ایک فرض کی تشکیل (construct) ہے جو عکسی منزل پر پیدا ہوتا ہے اور فرد یہ سمجھنے لگتا ہے کہ وہ کسی مستقل یا محکم تشخص کی اساس رکھتا ہے جب کہ ایسا نہیں ہے۔

یوں موضوعِ انسانی کے تشکیلِ محض ثابت ہونے سے معنی کے وحدانی ہونے کی بنیاد خود بخود متزلزل ہوگئی، کیوں کہ اگر ذات محکم تشخص سے عاری ہے اور نوعیت کے اعتبار سے مستقل اور مائل بہ تغیر ہے تو وہ معنی کا مقتدرِ اعلیٰ یا حَکَم کیسے ہوسکتی ہے؟ ساختیات سے پس ساختیات کے انحراف میں موضوعِ انسانی کی بے دخلی اور معنی کے وحدانی ہونے کی بنیاد کا انہدام خاصا اہمیت رکھتا ہے۔ ویسے ساری گنجائشیں سوسیئر کے خیالات میں تھیں۔ پس ساختیات میں سارے تصورات ساختیات کے ہیں سوائے ایک بنیادی نکتے کے اور اس انحراف سے بعد میں بہت سی ترجیحات اور توقعات بدل گئیں۔ اوپر اشارہ کیا گیا کہ سوسیئر کے فلسفۂ لسان میں 'نشان' مجموعہ ہے سگنیفائر اور سگنیفائڈ کا، اور یہ دونوں مل کر بطور وحدت عمل آرا ہوتے ہیں۔ پس ساختیات میں وحدت کا یہ ٹانکا کھول دیا گیا اور معنی کے وحدانی اور معین ہونے کی رہی سہی اساس بھی معدوم ہوگئی۔ یوں تو لاکاں، بارتھ، آلتھیوسے، فوکو سب کی فکر سے معنی کی وحدت کا رد لازم آتا ہے، لیکن وہ شخص جس نے اسے دلیل کی پوری طاقت سے ثابت کیا اور معنی کی تفریقیت کو نظریاتی طور پر قائم کیا اور اس پر اپنے اصولِ قرأت (Deconstruction) یعنی 'ردِ تشکیل' کی بنیاد رکھی، وہ ژاک دریدا ہے۔ اس کے بعد پس ساختیات میں معنی کی وحدت کے بجائے معنی کی تفریقیت کی راہ ہمیشہ کے لیے کھل گئی۔ اگرچہ باقی تصورات وہی رہے لیکن سمت بدل گئی۔ معنی کی وحدت کے تصور کی بدولت ساختیات ایک سائنسی پروجیکٹ تھا۔ اس کی تمام تر توقعات سائنسی تھیں معنی کی وحدت کے چیلنج ہونے سے سائنسی توقعات بھی چیلنج ہوگئیں۔ واضح رہے کہ پس ساختیات کا جھکاؤ تخلیقیت اور تکثیرِ معنی کی طرف ہے جو وحدانی نظم و ضبط کے خلاف پڑتے ہیں۔ کتاب دو میں پس ساختیاتی موقف کی مختلف جہات کا احاطہ کیا گیا ہے اور پس ساختیاتی فلاسفہ سے فرداً فرداً بحث بھی کی گئی ہے۔ لیکن گریز کے مقامات کو سمجھنے اور مضمرات کو جاننے کے لیے ساختیاتی بنیادوں کا جاننا بہت ضروری ہے۔ کتاب ایک ساختیات یا کلاسیکی ساختیات کے لیے وقف کی گئی ہے۔ ان بنیادوں کو نظر میں رکھنے کے بعد ہی پس ساختیات اور ردِ تشکیل کی افہام و تفہیم ممکن ہوگی۔

○

(ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات: گوپی چند نارنگ، اشاعت: دسمبر 1993، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی)

مصادر کتب

1. BELSEY, CATHERINE, CRITICAL PRACTICE (METHUEN, LONDON AND NEW YORK, 1980).*ے
2. CULLER, JONATHAN, STRUCTURALIST POETICS: STRUCTURALISM, LINGUISTICS AND THE STUDY OF LITERATURE (ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON 1975), PP., 3-31.*
3. DUTTON, RICHARD, AN INTRODUCTION TO LITERARY CRITICISM (LONGMAN, YORK PRESS, HARLOW, ESSEX, 1984), PP. 68-79.
4. HAWKES, TERENCE, STRUCTURALISM AND SEMIOTICS (METHUEN, LONDON 1977), PP. 151-60.*
5. JAKOBSON, ROMAN, 'LINGUISTICS AND POETICS', IN STYLE IN LANGUAGE. ED.,T. SEBEOK (MIT PRESS, CAMBRIDGE, MASS., 1960), PP. 350-77.*
6. JAKOBSON, ROMAN, (WITH M. HALLE), FUNDAMENTALS OF LANGUAGE (MOUTON, THE HAGUE AND PARIS) 1975.*
7. LEVI-STRAUSS, CLAUDE, STUCATURAL ANTHROPOLOGY, TRANS. C. JACOBSON AND B.G. SCHOPE (ALLEN LANE, LONDON 1968), CHAPS 2 AND 11.*
8. MACKSEY, RICHARD AND DONATO, EUGENIO, ED., THE STUCTURALIST CONTROVERSY (THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, BALTIMORE AND NEW YORK 1970).
9. DE SAUSSURE, FERDINAND, COURSE IN GENERAL LINGUISTICS, TRANS. W. BASKIN (FONTANA/COLLINS, LONDON 1974).*
10. SCHOLES, ROBERT, STRUCTURALISM IN LITERATURE: AN INTRODUCTION (YALE UNIVERSITY PRESS, NEW HAVEN AND LONDON 1974), PP., 1-40.*
11. SELDEN, RAMAN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY (THE HARVESTER PRESS, SUSSEX 1985), PP.52-105.*
12. STURROCK, JOHN, STRUCTURALISM AND SINCE: FROM LEVI-STRAUSS TO DERRIDA, ED., (OXFORD UNIVERSITY PRESS, OXFORD AND NEW YORK 1979), PP. 1-18)

ے ستارے کے نشان سے مراد ہے وہ مآخذ جس سے بطورِ خاص استفادہ کیا گیا ہے۔

THE STRUCTURAL PATTERN OF THE MYTH UNCOVERS THE BASIC STRUCTURE OF THE HUMAN MIND - THE STRUCTURE WHICH GOVERNS THE WAY HUMAN BEINGS SHAPE ALL THEIR INSTITUTIONS, ARTIFACTS, AND THEIR FORMS OF KNOWLEDGE.

LEVI-STRAUSS

فکشن کی شعریات اور ساختیات

ساختیاتی طریقۂ کار بیانیہ (narrative) کے مطالعے کے لیے خاص طور پر موزوں ہے۔ اس کی اطلاقی سرگرمی سب سے زیادہ اسی میدان میں ملتی ہے۔ بیانیہ کا ایک سرا متھ، اساطیر، دیومالا، کتھا کہانی وغیرہ لوک روایتوں (Folklore) سے جڑا ہوا ہے، تو دوسرا ایپک، ڈرامے، ناول اور افسانے سے جڑا ہوا ہے۔ موخر الذکر اصناف، طوالت، پیچیدگی اور فنی تراش خراش میں بیانیہ کے اولین قبل تاریخ لوک نمونوں سے خاصی مختلف ہیں تاہم بیانیہ کی طویل تاریخ میں بعض ساختیاتی عناصر مشترک بھی ہیں، مثلاً پلاٹ، منظر نگاری، کردار، مکالمہ، انجام وغیرہ۔ ساختیاتی فکر چونکہ نظروں سے اوجھل داخلی ساخت اور کلی تجریدی نظام پر زور دیتی ہے، بیانیہ کی مختلف اقسام کا مطالعہ ساختیات کے لیے خاص کشش رکھتا ہے اور ساختیاتی مفکرین نے اس چیلنج کو بخوبی قبول کیا ہے۔

ولادمیر پروپ اور لیوی اسٹراس

بیانیہ (narrative) کے ساختیاتی مطالعے کے اولین بنیاد گزاروں میں روسی ہیئت پسند ولادمیر پروپ (Vladimir Propp) اور فرانسیسی ماہر بشریات کلاڈ لیوی اسٹراس (Claude Levi-Strauss) بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ پروپ کا کمال یہ ہے کہ اس نے اس نے اپنی معرکہ آرا

کتاب 'MORPHOLOGY OF THE FOLKTALE, LENINGARD 1928' میں روسی لوک کہانیوں کا تجزیہ پیش کر کے بیانیہ کے ساختیاتی مطالعے کی ایک نئی راہ کھول دی۔ اس کا انگریزی ترجمہ تیس برس بعد 1958 میں یونی ورسٹی آف ٹکساس سے شائع ہوا۔ پروپ نے جس طرح روسی لوک کہانیوں کی فارم کی گرہیں کھولیں اور ان کی ساختوں کو بے نقاب کیا، اس نے آگے چل کر بیانیہ کے ساختیاتی مطالعے کے لیے ایک روشن مثال کا کام کیا۔ لیوی اسٹراس نے بھی اگرچہ لوک روایتوں پر کام کیا، لیکن دونوں کے کام اور تجزیاتی رویے میں بنیادی فرق ہے جس کا تذکرہ آگے آئے گا۔ پروپ کا کام نسبتاً سادہ ہے اور زیادہ پیچیدہ بھی نہیں، شاید اسی لیے پروپ کا اثر بعد کی ساختیاتی فکر پر زیادہ پڑتا رہا ہے۔ اس روسی کتاب کا تیس برس بعد انگریزی میں شائع ہونا اس کے طریقۂ کار کی صلابت اور اہمیت کا کھلا ہوا ثبوت ہے۔ ولادمیر پروپ بنیادی طور پر ہیئت پسند تھا، جس نے روسی ہیئت پسندوں کی دین کا پورا فائدہ اٹھایا، اور بیانیہ کی شعریات کے تعین کی سمت میں اہم نیا قدم اٹھایا۔

پروپ کی فکر کے بنیادی نکتہ کو بیان کرنے سے پہلے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شاعری اور متھ میں جو فرق ہے، وہ نظر میں رہے، اس لیے کہ موجودہ بیانیہ خواہ وہ کتنی ترقی کر چکا ہو، وہ اپنے قدیم ماڈل (prototype) یعنی متھ، اساطیر، دیومالا، لوک ساہتیہ اور قصے کہانی سے رشتہ نہیں توڑ سکتا۔ بیانیہ کی بعد کی تمام ہیئتی اور معنیاتی ترقی کا جوہر یا اصل اصول انھیں اوّلین بنیادی نمونوں میں ملتا ہے۔ بیانیہ عناصر وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے ہیں، اور دیکھا جائے تو بعد کے زمانوں میں بیانیہ کے مختلف پیرائے نئی طاقت اور نئے تحرک کے لیے بار بار اپنے اوّلین سرچشمۂ فیضان کے طرف پلٹتے رہے ہیں۔ ادبی نظام میں شاعری کے مقابلے میں متھ یعنی بیانیہ کے جوہر کی اصلیت کیا ہے، اس بارے میں لیوی اسٹراس کا یہ بیان غور طلب ہے:

> ''متھ لسانی اظہار کا وہ حصہ ہے جہاں اطالوی کہاوت:
>
> 'TRANSLATOR IS TRAITOR'
>
> 'مترجم سادی ہے غدار کے، سچائی سے خالی معلوم ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے متھ کو لسانی اظہارات کے نقشے میں شاعری سے بالمقابل بالکل دوسرے سرے پر رکھنا پڑے گا (اگرچہ اس کے خلاف بہت کچھ کہا گیا ہے) شاعری وہ لسانی اظہار ہے جس کا ترجمہ بغیر اس کو شدید نقصان پہنچائے ممکن ہی نہیں۔ اس کے

برعکس متھ میں کہانی کا عنصر بدترین ترجمے میں بھی ضائع نہیں ہوتا۔ ہم متھ کی زبان اور ثقافت کو خواہ جانتے ہوں یا نہیں، ایک متھ دنیا میں کہیں بھی اور کسی بھی زبان میں متھ ہی رہتی ہے، اور بطور متھ ہی پڑھی اور سمجھی جاتی ہے۔ اس کی اصل نہ اسلوب میں ہے نہ لفظوں کی موسیقی یا ان کی نحوی ترتیب میں ہے، فقط 'کہانی' کے عنصر میں ہے جس کو متھ بیان کرتی ہے۔ متھ بنیادی نوعیت کی وہ زبان ہے جس کا معنیاتی تفاعل لسانی اظہار کی کھردری سطح کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔"

(STRUCTURAL ANTHROPOLOGY, p 206)

اوپر کے بیان سے واضح ہے کہ متھ اور شاعری میں لسانی اظہار کی سطح پر قطبین کا فرق ہے۔ دراصل شاعری میں زبان کا لفظیاتی، استعاراتی اور مماثلتی (paradigmatic) پہلو حاوی رہتا ہے، یعنی ہر ہر لفظ پوری شعری میراث کی گونج کا حامل ہوتا ہے، اور یہی وہ عنصر ہے جو بقول رابرٹ فراسٹ ترجمے میں ضائع ہو جاتا ہے:

'POETRY IS WHAT IS LOST IN TRANSLATION'

شاعری لسانی ثقافت کے اس عنصر سے فروغ پاتی ہے جو بے مثل یکتا (unique) ہے۔ اس کے برعکس متھ زبان کے اُس اساسی پہلو، یعنی universal سے عبارت ہے جو تمام زبانوں میں قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہے۔ زبان کی بعض ساختوں کی طرح جو آفاقی نوعیت کی ہیں، متھ کی ساخت بھی آفاقی ہے بمقابلہ لفظیاتی نظام کے جو ہر زبان میں اپنی الگ خودمختارانہ حیثیت رکھتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ متھ اور لوک کہانیوں کا سرمایہ ساختیاتی مطالعے میں ترجیحی حیثیت رکھتا ہے، اور اولین ساختیاتی مفکروں نے متھ کے مطالعے میں ایک خاص کشش محسوس کی۔ ولادمیر پروپ کا زمانہ 1920 کے بعد کا ہے، یعنی وہی دور جب روسی ہیئت پسند سرگرم عمل تھے، اور ادبی منظرنامے پر چھائے ہوئے تھے۔ چنانچہ پروپ کا شمار بھی روسی ہیئت پسندوں میں کیا جاتا ہے۔ پروپ نے اپنے معاصر روسی ہیئت پسندوں کو بھی متاثر کیا اور بعد میں فرانسیسی ساختیاتی فکر پر بھی اثر ڈالا۔

پروپ سے پہلے وسے لووسکی (Veselovsky) اور بیدیئر (Bedier) روسی لوک کہانیوں پر کچھ کام کر چکے تھے۔ پروپ کی اوّلیت یہ ہے کہ اس نے جملے کے تجزیے کو ماڈل بنایا اور

لوک کہانیوں کی پرتیں کھولتے ہوئے ان کے آرکی ٹائپ تک پہنچ گیا۔ جملے کی بنیادی تقسیم موضوع اور اس کے عمل کی ہے۔ ''بادشاہ نے اژدہے کو تلوار سے ٹکڑے ٹکڑے کردیا۔'' یہ جملہ کسی کہانی کا مرکزی حصہ یا پوری کہانی بھی ہوسکتا ہے۔ 'بادشاہ' کو 'شہزادے' 'وزیرزادے' یا کسی دوسرے جبری کردار سے، تلوار کو 'نیزے' 'برچھی' یا 'تیر و بتر سے' اور 'اژدہے' کو شیر، چیتے یا خطرناک یا ناپسندیدہ کردار سے بدل سکتے ہیں، اور ساخت جوں کی توں رہے گی۔ جملے کی ساخت اور لوک کہانیوں کی ساخت میں مماثلت کی نشاندہی کرکے پروپ نے بیانیہ کے مطالعے کی نئی راہ کھول دی۔ پروپ نے ایک سو روسی لوک کہانیوں کا انتخاب کیا، اور اپنے تجزیے سے بتایا کہ کرداروں اور ان کے 'تفاعل' (Functions) کی بنا پر ان لوک کہانیوں کی داخلی ساخت کو بے نقاب کیا جاسکتا ہے، اور ان کی درجہ بندی کس خوبی سے کی جاسکتی ہے۔ اس نے ان کہانیوں کے مختلف اور مشترک عناصر کا تجزیہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ ان کہانیوں میں اگرچہ کردار بدلتے رہتے ہیں، لیکن کرداروں کا 'تفاعل' (Functions) مقرر ہے اور تمام کہانیوں میں ایک سا رہتا ہے۔ کردار کے تفاعل کو کردار کا وہ عمل قرار دیتے ہوئے جو کہانی کی معنویت کے دوسرے اجزا سے جڑا ہوا ہے، پروپ نے استقراری طور پر چار قوانین مرتب کیے جنھوں نے آگے چل کر لوک ادب اور بیانیہ کے مطالعے کی نئی دنیا فراہم کردی۔ آفاقی اطلاقیت اور صداقت کے اعتبار سے قانون تین اور چار کو بعد کے اکثر مفکرین نے سائنسی دریافت کا درجہ دیا ہے:

1. کرداروں کے 'تفاعل' کہانی کے راسخ اور غیر مذبذب عناصر ہیں، قطع نظر اس سے کہ کون ان کو سرانجام دیتا ہے، یہ کہانی کے بنیادی اجزا ہیں۔
2. 'تفاعل' کی تعداد کہانیوں میں محدود ہے۔
3. 'تفاعل' کی 'ترجیع' (Sequence) ہمیشہ ایک سی رہتی ہے۔
4. باوجود تنوع کے تمام کہانیوں میں 'ساخت' ایک جیسی ہے۔

کرداروں کے 'تفاعل' (Functions) کے اعتبار سے ایک کے بعد ایک کہانی کا تجزیہ کرتے ہوئے پروپ اس نتیجہ پر پہنچا کہ کہانیوں میں کرداروں کے تفاعل (functions) کی کل تعداد اکتیس سے کسی طرح نہیں بڑھتی، اور اگرچہ بعض کہانیوں میں عمل کی کچھ کڑیاں نہیں ملتیں، لیکن ہمیشہ ان کی ترتیب وہی رہتی ہے۔ تعداد میں فرق ہوسکتا ہے، لیکن ترتیب میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ ذیل میں ان تفاعل (functions) کا گوشوارہ (تفصیل کے لیے اصل سے رجوع

ضروری ہے) درج کیا جاتا ہے، یعنی ابتدائی منظر کے بعد جب گھرانے کے افراد سامنے آتے ہیں، اور ہیرو کی نشان دہی ہوجاتی ہے تو کہانی ان تفاعل (functions) میں سے سب یا بعض کی مدد سے اسی ترتیب سے بیان ہوتی ہے:

1. خاندان کا کوئی فرد گھر سے غائب ہوجاتا ہے۔
2. ہیرو کو ممانعت کی جاتی ہے۔
3. ممانعت کی خلاف ورزی کی جاتی ہے۔
4. ولن جاسوسی کی کوشش کرتا ہے۔
5. ولن کو اپنے 'شکار' (Victim) کے بارے میں اطلاع ملتی ہے۔
6. ولن اپنے 'شکار' کو دھوکا دیتا ہے تاکہ اس پر یا اس کے مال واسباب پر قبضہ کرلے۔
7. 'شکار' دامِ تزویر میں آجاتا ہے، اور نادانستہ اپنے دشمن کی مدد کرتا ہے۔
8. ولن خاندان کے کسی فرد کو نقصان پہنچاتا ہے یا اُسے زخمی کردیتا ہے۔
8. خاندان کا کوئی فرد کسی چیز کی خواہش کرتا ہے یا اس میں کوئی کمی ظاہر ہوتی ہے۔
9. بدبختی معلوم ہوجاتی ہے: ہیرو سے درخواست کی جاتی ہے، یا اس کو حکم دیا جاتا ہے، اور اس کو روانہ ہونے کی اجازت دی جاتی ہے یا اس کو بھیجا جاتا ہے۔
10. بدبختی کے 'توڑ' کا فیصلہ کیا جاتا ہے یا فیصلے سے اتفاق کیا جاتا ہے۔
11. ہیرو گھر سے روانہ ہوتا ہے۔
12. ہیرو آزمائش میں مبتلا ہوتا ہے، سوال و جواب ہوتے ہیں، یا ہیرو پر حملہ کیا جاتا ہے؛ نتیجتاً کوئی جادوئی شے یا مددگار رونما ہوتا ہے۔
13. ہیرو مستقبل کے محسن کے اعمال کی مخالفت کرتا ہے۔
14. ہیرو جادوئی شے یا شخص کو حاصل کرتا ہے۔
15. ہیرو کو جس شے یا شخص کی جستجو ہوتی ہے، اُس کا نشان ملتا ہے یا اُس کو اُدھر لے جایا جاتا ہے یا وہ اُدھر جاتا ہے۔
16. ہیرو اور ولن کا براہ راست مقابلہ ہوتا ہے۔
17. ہیرو نشان زد کیا جاتا ہے۔
18. ولن کی شکست ہوتی ہے۔

19. بدبختی دور ہو جاتی ہے، یا اس کا اثر ختم ہو جاتا ہے۔
20. ہیرو کی واپسی ہوتی ہے۔
21. ہیرو کا تعاقب کیا جاتا ہے۔
22. ہیرو کو تعاقب سے بچایا جاتا ہے۔
23. ہیرو انجانے طور پر گھر لوٹتا ہے یا دوسرے ملک میں پہنچتا ہے۔
24. نقلی ہیرو دعوے دار بنا ہوا ملتا ہے۔
25. ہیرو کی اصلیت کی آزمائش ہوتی ہے، یا اس کو کوئی مشکل کام دیا جاتا ہے۔
26. کام ہو جاتا ہے۔
27. ہیرو کی شناخت ہو جاتی ہے۔
28. نقلی ہیرو یا ولن کو بے نقاب کیا جاتا ہے۔
29. نقلی ہیرو کو نئی شکل دی جاتی ہے۔
30. ولن کو سزا دی جاتی ہے۔
31. شادی کے شادیانے بجتے ہیں، اور ہیرو کو تخت و تاج پیش کیا جاتا ہے۔

پروپ پہلے سات 'تفاعل' کو تیاری کی منزل کہتا ہے۔ اسی طرح دوسرے زمروں کی بھی نشان دہی کی جاسکتی ہے، مثلاً دسویں تفاعل تک مصائب کا سلسلہ ہے، اس کے بعد بے گھری، دربدری، جنگ و جدال، مراجعت، اور بالآخر وصال، شادی، تخت نشینی وغیرہ اور ان اکتیس 'تفاعل' کے ساتھ ساتھ پروپ نے سات 'دائرہ ہائے عمل' (Spheres of action) بھی نشان زد کیے جو کرداروں کے رول اور ان کی نوعیت پر مبنی ہیں:

1. ولن (رقیب یا ناپسندیدہ کردار)
2. محسن
3. مددگار
4. شہزادی (معشوق) اور اس کا باپ
5. بھیجنے والا
6. ہیرو (عاشق یا 'شکار')
7. نقلی ہیرو

پروپ کہتا ہے کہ ایک کردار ایک ہی کہانی میں ایک سے زیادہ رول بھی انجام دے سکتا ہے، مثلاً ولن نقلی ہیرو بھی ہوسکتا ہے، یا محسن قاصد بھی ہوسکتا ہے۔ اس طرح ایک رول میں کئی کردار بھی آسکتے ہیں، مثلاً ایک سے زیادہ ولن، لیکن ان کا دائرۂ عمل وہی ہوگا جو اوپر بیان کیا گیا۔ دیکھا جائے تو ان میں سے مختلف کردار اور ان کا دائرۂ عمل وہی ہے جو بعد کے بیانیہ کی مختلف اقسام، مثلاً ایپک، رومانی داستانوں اور عام قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔

یوں اپنے تجزیے سے پروپ نے نہ صرف روسی لوک کہانیوں کی گرامر دریافت کی بلکہ یہ ثابت کردیا کہ بیانیہ اپنی بناوٹ کے اعتبار سے جملے کی افقی نحوی (Syntagmatic) ساخت کا تتبع کرتا ہے، گویا عمودی مماثل (Paradigmatic) ساخت شاعری سے مخصوص ہے، اور اس کا بیانیہ کے ڈھانچے کی تعمیر سے زیاد تعلق نہیں۔ پروپ کا ایک اور کارنامہ یہ ہے کہ اس کے مطالعے سے یہ بھی ثابت ہوگیا کہ بیانیہ کی ساخت کا وحدانی عنصر کرداروں کے تنوع اور بوقلمونی (یعنی صوتی کثرت) کی سطح پر نہیں، بلکہ کرداروں کے 'تفاعل' کی فونیمی سطح پر دریافت کیا جاسکتا ہے یعنی اس عمل میں جسے پلاٹ میں کردار سرانجام دیتے ہیں۔ پروپ کا کمال یہ ہے کہ اس نے یہ نتائج اگرچہ لوک کہانیوں کے تجزیے سے اخذ کیے، لیکن ان کا اطلاق تمام بیانیہ پر ہوسکتا ہے۔

پروپ نے یہ اہم اشارہ بھی کیا کہ پریوں کی کہانیوں کے مآخذ متھ ہیں، متھ سے کہانی بناتے ہوئے دلچسپی کا عنصر بڑھانے کے لیے شجاعت اور دلیری کے واقعات کا اضافہ کردیا جاتا تھا۔ پروپ کو یہ اعتراف ہے کہ کہانی کی جمالیاتی اپیل فضائل اور اوصاف کے اضافے سے بڑھ سکتی ہے، نہ کہ ان مشترک تفاعل کی وجہ سے جو سب کہانیوں کا مشترک ڈھانچا ہیں۔ یہ فضائل اور اوصاف کرداروں کی عمر، جنس، شکل وصورت، عادات، نیز حرکات وسکنات کا مجموعہ ہوسکتے ہیں۔ پروپ کہتا ہے کہ ان سے کہانیوں میں حسن ودلکشی اور رعنائی وتاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ غرض پروپ اگرچہ کہانیوں کے حسن ودلکشی کا احساس رکھتا تھا، لیکن 'جمالیاتی قدر' اس کا موضوع نہیں۔ اس کی دلچسپی صرف بیانیہ کی ساخت میں تھی۔ اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے پلاٹ کے تفاعل اور کرداروں کے رول کے باہمی رشتوں کی نشان دہی کرکے بیانیہ کی بنیادوں کو بے نقاب کردیا۔ بیانیہ پر بعد کے کئی لکھنے والوں نے پروپ کے ساختیاتی مطالعات کا واضح اثر قبول کیا، ان کا ذکر آگے آئے گا۔

پروپ اگرچہ جیسا کہ اوپر کہا گیا، کہانیوں کی جمالیات کے اسباب وعلل کی بحث نہیں

اٹھاتا، تاہم کہانی کی داخلی ساخت (تنظیم)، ہیئتی ڈھانچے کے عناصر اور ان کی کارکردگی کے دائرۂ عمل کو اس نے ہمیشہ کے لیے نشان زد کردیا۔ اس طرح گویا اس نے لوک کہانیوں کی گرامر کو متعین کیا جن بنیادوں پر آگے چل کر بیانیہ پر کام کرنے والوں نے عمارتیں اٹھائیں۔ پروپ کے برعکس کلاڈ لیوی اسٹراس کا موضوع لوک کہانی کی ہیئت نہیں بلکہ لوک کہانی کی اصل ہے۔ یعنی متھ جس سے چھوٹی بڑی لوک کہانیاں وجود میں آتی ہیں۔ لیوی اسٹراس ماہر بشریات تھا، اس کی نظر ثقافت کی جڑوں پر تھی اور اس کے بقول کسی بھی ثقافت کی جڑیں اس کی متھوں میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ لیوی اسٹراس کا انقلاب آفریں کام 'Structural anthropolog' پیرس سے 1958 میں شائع ہوا۔ پروپ کے برعکس لیوی اسٹراس متھ کے تجزیے کے ذریعے انسانی ذہن کی اصل تک پہنچنا چاہتا تھا۔

لیوی اسٹراس کی سب سے بڑی خواہش یہ ثابت کرنا تھا کہ انسانی ثقافتی اور سماجی برتاؤ کے تمام ظواہر کو ایک نظام کے تحت لایا جاسکتا ہے۔ اپنے مشہور مقالے 'Tristes tropiques, paris 1955' میں اس نے لکھا ہے ''سوال یہ ہے کہ کیا انسانی سماجی زندگی کی مختلف جہات (بشمول آرٹ اور مذہب) اُن تصورات اور طریقوں کی مدد سے نہیں سمجھی جاسکتیں جو جدید لسانیات میں دریافت کرلیے گئے ہیں۔ مزید یہ کہ کیا یہ ظواہر اس حقیقت کا حصہ نہیں جس کی داخلی نوعیت وہی ہے جو زبان کی ہے۔'' (ص 62) لیوی اسٹراس کا موضوع اگرچہ بشریات ہے لیکن اس کی اصلی سعی و جستجو انسانی سماجی زندگی کے نظم کی تلاش ہے۔ اکثر و بیشتر وہ پرانے سماجوں سے بے ربط اور منتشر معلومات کا ڈھیر جمع کرتا ہے اور پھر دیکھتا ہے کہ کیا صوتیاتی ماڈل یا نظریۂ فونیم کی بنا پر ان میں کوئی نظم یعنی ساخت تلاش کی جاسکتی ہے، تاکہ انسان کی تحت الشعوری یعنی اساسی کارکردگی کے رازوں تک پہنچا جاسکے۔ چنانچہ قدیم تہذیب و ثقافت کے متعدد ظواہر یعنی تیج تہوار، رسم و رواج طور طریقے، ٹوٹم، اوہام، رشتہ داریوں، شادی بیاہ کی رسموں وغیرہ کا لیوی اسٹراس نے نہایت باریک بینی سے مطالعہ کیا، اور یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ ان میں کیا امتیازات اور باہمی رشتے کارگر ہیں۔ رشتہ داریوں (Kinship) کے تجزیے کے بارے میں وہ لکھتا ہے ''رشتہ داریوں کے نام فونیم کی طرح معنی کو ممیز کرتے ہیں، اور یہ بامعنی بھی اسی وقت ہوتے ہیں جب ان کو ایک نظام کے تحت دیکھا جائے۔'' (ایضاً ص 34)

لیوی اسٹراس کا طریق کار کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ سب سے پہلے متھ کے بیانیہ کو

چھوٹے چھوٹے واحدوں (units) میں تقسیم کرتا ہے جو ایک ایک جملے میں لکھے جا سکتے ہیں۔ یہ پروپ کے 'تفاعل' کے گوشوارے سے ملتے جلتے ہیں، لیکن بعینہ ان کی طرح نہیں، کیونکہ یہ 'افعال' پر نہیں بلکہ 'رشتوں' پر مبنی ہیں، اور کہیں کہیں تو یہ صرف ناموں کی وضاحت پر مشتمل ہیں، جیسے Theban متھ میں ایڈیپس = Swollen foot لیوی اسٹراس ان واحدوں کے لیے متھیم (Mythemes) کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اصطلاح اس نے فونیم یا مارفیم کی طرز پر وضع کی ہے۔ یہاں تک تو بات سمجھ میں آتی ہے لیکن جس طرح وہ ان متھیم کو ترتیب دیتا ہے، وہ خاصا پیچیدہ اور وقت طلب ہے۔ لیوی اسٹراس کا کہنا ہے کہ متھ ایک طرح کا پیغام ہے جو اس ثقافت کے افراد کے لیے ہے جس ثقافت میں وہ متھ رائج ہے۔ مزید یہ کہ جب تک کوئی ثقافت وحدانی رہتی ہے، متھ میں تبدیلی نہیں ہوتی، لیکن جب جب اس میں دوسرے اثرات کے در آنے سے مختلف پرتیں پیدا ہوتی ہیں، تو متھ میں بھی تبدیلیاں نمودار ہو جاتی ہیں۔ تاہم متھ کا اصل پیغام نہیں بدلتا بلکہ یہ وہی رہتا ہے اکثر و بیشتر یہ پیغام ایک کوڈ یعنی رمز کے ذریعے ادا ہوتا ہے۔ اس رمز کو متھیم کی مناسب ترتیب سے دریافت کیا جا سکتا ہے جیسا کہ پہلے کہا گیا پروپ کے لوک کہانیوں کے تفاعل کے گوشوارے کی طرح متھیم کی ترتیب اس اعتبار سے نہیں ہے جس طرح یہ واحدے متھ کے بیانیہ میں آتے ہیں، بلکہ رشتوں کے اعتبار سے ہے۔ چنانچہ متھ میں متھیم آگے پیچھے آ سکتی ہیں، اور متھ کا رمز اُسی وقت کھلتا ہے جب ان کو صحیح ترتیب سے دیکھا جائے۔ لیوی اسٹراس نے 'Structural anthropology' میں شامل اپنے مشہور مضمون 'The Structural Study of Myth' میں ایڈیپس متھ کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"ارکسٹرا اسکور بائیں سے دائیں لکھا جاتا ہے اور اوپر سے نیچے۔ ساز بجاتے ہوئے صفحے پلٹنے پڑتے ہیں، لیکن سازوں کی سنگت کالم در کالم چلتی ہے۔ ایڈیپس متھ کے رمز کو کھولنے کے لیے اس کو اس طرح دیکھنے کی ضرورت ہے۔ متھ کو ایک سیدھے خط کے طور پر لینا نامناسب ہوگا۔ اس کو سمجھنے کے لیے ہمارا کام صحیح ترتیب سے اس کی بازیافت کرنا ہے۔ مثلاً اگر ہمارے سامنے کوئی ایسی چیز ہے جس میں متھیم یوں آئی ہے:

1,2,4,7,8,2,3,4,6,8,1,4,5,7,8,1,2,5,7,3,4,5,6,8,...

تو چاہیے کہ سب ایک اوپر تلے ایک ساتھ، اسی طرح سب دو کو اور سب تین کو ایک ساتھ رکھیں، علی ہذا القیاس، جیسا کہ اس نقشے میں دکھایا گیا ہے:

1	2		4			7	8
	2	3	4		6		8
1			4	5		7	8
1	2	3		5		7	
			4	5	6		8

اس گوشوارے میں سب سے بڑا ہندسہ آٹھ ہے۔ اگرچہ کوئی سلسلہ پوری طرح ایک سے آٹھ تک مکمل نہیں، تاہم متھیم کی تکرار کے دوران نمبروں کی پانچ بار تکرار ہوئی ہے۔ اس لیے ان کو آٹھ کالموں اور پانچ سلسلوں میں درج کیا گیا ہے۔ لیوی اسٹراس کہتا ہے کہ متھیم کے سلسلے میں کہیں کوئی نمبر خالی ہے، تو معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ متھیم کہاں پر وارد نہیں ہوئی، مثال کے طور پر ہمیں معلوم ہے کہ پہلے سلسلے کو ظاہر کرتے ہوئے خالی جگہیں کہاں چھوڑنی ہیں، اسی طرح جب ہم تیسری سطر میں پانچ تک پہنچتے ہیں تو ہمیں معلوم ہے کہ اس کو کہاں درج کرنا ہے، یعنی اس متھیم کی ترتیب کیا ہے۔ اس وضاحت کے بعد لیوی اسٹراس نے ایڈیپس متھ کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ لیوی اسٹراس کے ذہن کی براقی اور خلاقی اپنی جگہ پر، یہ تجزیہ نہایت پیچیدہ ہے، اور اشکال سے پر ہے۔ یعنی سائنسی تجزیے کی سادگی اس میں نہیں ملتی۔ سوائے لیوی اسٹراس کے مداحوں کے دوسروں نے اس تجزیے کے کئی نکات سے اختلاف کیا ہے اور اس کو دوراز کار قرار دیا ہے۔ ایڈیپس متھ کے مقابلے میں ریڈ انڈین متھوں پر لیوی اسٹراس کا کام کہیں زیادہ وقیع ہے۔ ایڈمنڈ لیچ نے لیوی اسٹراس کے طریق کار کو توریت کے پہلے باب یعنی 'کتابِ آفرینش' (Genesis) کے تجزے پر آزمایا ہے۔ اس کے دلچسپ مضمون کا عنوان ہے 'Levi-Strauss in the Garden of Eden" اس میں 'کتابِ آفرینش' کا اساطیری مطالعہ نہایت خوبی سے کیا گیا ہے۔ قطع نظر ان اثرات کے جنھوں نے ساختیاتی فکر کے پروان چڑھانے میں مدد دی، لیوی اسٹراس اکثر و بیشتر اساطیری روایتوں کی دھند میں کھو جاتا ہے۔ اس کا طرزِ تحریر بھی خاصا پیچیدہ ہے۔ چنانچہ بقول رابرٹ شولز اس کی تحریروں میں انسانی ذہن کی بنیادی ساختوں سے ملاقات ہو یا نہ ہو، لیوی اسٹراس کے خلاق ذہن سے ضرور ملاقات ہو جاتی ہے۔

بہر حال لیوی اسٹراس کے اس کارنامے کو تسلیم کرنا ہوگا کہ تمدنی زندگی کے ٹھوس حقائق اور اشیا سے بھری پڑی دنیا کو وہ ایک ایسی نگاہِ عکس ریز سے دیکھتا ہے جو اس کی تہوں تک اتر جاتی ہے۔ وہ ثقافتی (صوتی) مظاہر کی بوقلمونی اور رنگارنگی میں فونیمی وحدت کا جویا تھا۔ ادب کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو وہ 'مواد' کی کثرت کا مطالعہ اس کے پسِ پشت کارفرما 'فارم' کی وحدت کو دریافت کرنے کے لیے کرتا تھا، یہ جاننے کے لیے کہ ثقافتی زندگی کی حیران کن بوقلمونی کا ساختیاتی اصل الاصول کیا ہے۔

نارتھروپ فرائی

ساختیاتی فکر کو آگے بڑھانے والوں میں اور تنقید کو ایک باقاعدہ سسٹم دینے والوں، نیز 'نئی تنقید' کے امریکی دبستان پر پہلا باضابطہ وار کرنے والوں میں نارتھروپ فرائی (Northrop Frye) کا نام بہت اہمیت رکھتا ہے۔ فکشن کی شعریات کی بحث میں فرائی کی حیثیت ولادیمیر پروپ اور لیوی اسٹراس کے بعد اور گریما، تودوروف اور ژینت سے پہلے ایک جزیرے کی سی ہے۔ اس نے اپنی تنقید کو جو سسٹم دینے کی کوشش کی، اس کا کوئی واضح تعلق پہلے آنے والوں یا بعد میں آنے والوں سے نہیں ہے۔ اس لیے فرائی کا ذکر الگ سے کرنا ہی مناسب ہے۔ فرائی کی شہرۂ آفاق تصنیف 'Anatomy of Criticism' پرنسٹن یونیورسٹی پریس سے 1957 میں شائع ہوئی۔ اس کا کہنا ہے کہ ادبی تنقید میں بحث فقط 'لکھے ہوئے لفظ' تک محدود کیسے رہ سکتی ہے، جب تک مختلف متون کا مشترک اور مختلف خصوصیات کے مطالعے اور مختلف اصناف کے مطالعے سے حاصل ہونے والے 'علم' کے ذریعے یہ معلوم نہ ہو کہ ادب کی نوعیت و ماہیت کیا ہے، نظم و نثر کے امتیازات کیا ہیں، اساطیر و رمزیہ، اور ناول و افسانہ کا فرق کیا ہے (یا مثلاً) اردو روایت کے حوالے سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ داستان، حکایت، کتھا کہانی، یا قصیدے، مثنوی، مرثیے، غزل یا نظم کے تقاضے کیا ہیں) یا مختلف اصناف کو پڑھتے ہوئے ہماری توقعات کیا ہوتی ہیں یا کسی بھی فن پارے کا مطالعہ ہم کن تجربات کی روشنی میں کرتے ہیں اور کس طرح کرتے ہیں۔

نارتھروپ فرائی کی 'Anatomy of Criticism' ادبی تنقید میں سنگِ میل کا درجہ اسی لیے رکھتی ہے کہ فرائی کی 'ساختیات' نے اس وقت کی رائج نئی تنقید کے بنیادی مفروضات کو چیلنج کیا اور اصرار کیا کہ شعریات اور ادبی تنقید ایک باقاعدہ 'ضابطۂ علم' ہے اور خواہ ایسا محسوس ہو یا نہ ہو،

یہ ضابطۂ علم فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے لامحالہ عمل آرا رہتا ہے نیز یہ کہ تنقید کا ایک منصب یہ بھی ہے کہ وہ ادب کی شعریات کے اصول وقوانین کا تعین کرے اور انھیں منظم ومنضبط کرے۔
فرائی کا کہنا ہے کہ 'شعریات کے نظام' کے تصور کے بغیر تنقید اس پر اسرار مذہب کی طرح ہے جس کا کوئی صحیفہ نہ ہو:

'MYSTERY-RELIGION WITHOUT A GOSPEL'

فرائی کی بہت سی باتوں سے اختلاف کیا گیا ہے اور کیا جاتا رہے گا، لیکن اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ فرائی نے ادب کی شعریات کا نظام وضع کرنے کی جو کوشش کی، وہ ہر اعتبار سے حوصلہ مندانہ اور قابلِ قدر ہے۔

فرائی ادب میں نری حقیقت نگاری کے خلاف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ادب افسانویت کے بغیر تخلیق ہو ہی نہیں سکتا۔ وہ ادب کی معنویت کو واضح کرنے کے لیے دو اہم اصطلاحیں استعمال کرتا ہے: ایک کو وہ 'مرکز جو' (Centripetal) کہتا ہے اور دوسری کو 'مرکز گریز' (Centrifugal) بقول فرائی ادب کی پہچان یہ ہے کہ اس کی معنویت 'مرکز جو' ہوتی ہے 'مرکز گریز' نہیں، یعنی ادب میں خارجی حقیقت کا کیسا ہی عکس کیوں نہ پیش کیا جائے، اس کی معنویت کا رخ باطن کی طرف (اندر کی طرف) رہتا ہے، باہر کی طرف نہیں۔ فرائی اپنی تنقید کو 'آرکی ٹائپل تنقید' (Archetypal Criticism) کا نام دیتا ہے۔ 'آرکی ٹائپ' کو وہ ایسی علامات یا پیکر قرار دیتا ہے جو ایک متن کو دوسرے متن سے جوڑتے ہیں، اور متون کی افہام و تفہیم کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ان کے ذریعے انسان کی وہ بنیادی امنگیں اور ارادے ظاہر ہوتے ہیں جو مختلف انسانی سماجوں میں پائے جاتے ہیں خواہ ان میں کتنا ہی مکانی یا زمانی بعد کیوں نہ ہو۔ آرکی ٹائپ کے بار بار ظاہر ہونے کا مطلب ضروری نہیں کہ ان کی صداقت ہو، بلکہ یہ کہ ان میں ایسی کشش ہے کہ ان کے ذریعے سامع یا قاری کی توجہ برابر مبذول کی جاسکتی ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ آرکی ٹائپ ان تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں جو انسانی خواہش کا مقصود ہیں، یا ان خواہشات کی راہ میں مزاحم ہوتے ہیں۔ مختصر یہ کہ آرکی ٹائپ انسانی امنگوں اور حوصلوں، نیز ترددات اور تفکرات کو ظاہر کرتے ہیں۔ فرائی کے نظام کی پشت پر انسانی فطرت اور ثقافت کا تصور ہے، اس کی رو سے ادب محض خارجی حقیقت کا پرتو نہیں بلکہ انسان کے کلی خواب 'The total dream of man' کا پرتو ہے۔ بقول فرائی تہذیب دراصل فارم سازی کا یعنی

فطرت کو فارم دینے کا عمل ہے۔ عمارات، باغات، شہر، سماج، سب ذہنِ انسانی کی خواہش کے کرشمے ہیں۔ ادب بھی اسی عمل کا مظہر ہے۔ اگر تعبیری طور پر دیکھا جائے تو ادب نہ صرف فطرت سے ماورا ہے بلکہ فطرت کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ ادب اپنی آزادانہ کائنات رکھتا ہے، اسی لیے یہ دنیا گویا اصناف کے امکانات کے انبار سے عبارت کہی جاسکتی ہے۔

فرائی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے شعریات کے کلی نظام کے مقدمے کو پوری قوت سے پیش کیا۔ وہ چیز جس کی بدولت شاعری کو بطور شاعری پڑھا جاتا ہے، فی نفسہٖ شاعری نہیں ہے، نہ ہی اس کے پڑھنے کا تجربہ ہے، بلکہ شاعری کے بارے میں وہ علم ہے، جس کو شعریات کہا جاتا ہے اور جس کا کچھ نہ کچھ تصور ہر زمانے میں موجود رہا ہے، لیکن ادبی تنقید اس کے اصول وقوانین کو تمام وکمال منضبط نہیں کرسکی۔ 'ادبی قابلیت' یا 'ادبی نظام' کا تصور بعض معترضین کے نزدیک ناپسندیدہ ہوسکتا ہے، کیونکہ ایسے لوگوں کی اب بھی کمی نہیں جو کسی بھی طرح کے نظم یا ضابطہ بندی کو ادب کی خلقی آزادہ روی اور بے روک ٹوک تخلیقیت کے منافی سمجھتے ہوں۔ ان کی رو سے اگر ادب کے 'صحیح' مطالعے کا کوئی طریقہ آج تک وضع نہیں ہوسکا، تو 'ادبی قابلیت' اور ادبی 'عدم قابلیت' کا تصور بھی منطقی اعتبار سے قابلِ قبول نہیں ہوسکتا۔ شطرنج کی بازی یا کوئی بھی کھیل اور اس میں ہار جیت کسی نہ کسی طرح کے اصول وقوانین کے تابع ہوسکتی ہے، لیکن ادب کا تموّل اور تنوع اس نوعیت کا ہے کہ اس کو اصول وقوانین کے تابع کرنا گویا خود اس کے باوجود کو رد کرنا ہے۔ غرض ان لوگوں کے بقول ادب کی دنیا میں لطف اندوزی کا عمل ذاتی اور موضوعی ہے اور اسے کسی ماہرانہ قانون دانی کی تحویل میں لانا غیر ادبی فعل ہے۔

لیکن فرائی کا اصرار یہ ہے کہ ادب میں سوال محض لطف اندوزی کا نہیں ہے۔ لطف اندوزی تو افہام وتفہیم اور مہارت کے بغیر بھی ممکن ہے۔ ایسا ممکن ہے کہ کوئی شخص متن کو صریحاً غلط سمجھے، لیکن خالصتاً ذاتی وجوہ سے وہ اس سے لطف اندوز ہو۔ اس صورتِ حال سے ادبی افہام وتفہیم کے تقاضے رد نہیں ہوتے بلکہ یہ حقیقت خود اس کا ثبوت ہے کہ افہام وتفہیم اور تحسین کی کچھ نہ کچھ اصولی بنیادیں ہیں۔ یہ بنیادیں نہ ہوں تو نہ صرف ادب سے متعلق ہر بحث بے مصرف ہے بلکہ ادب سرے سے تخلیق ہی نہیں ہوسکتا۔ کوئی تعلیمی نظام (خواہ وہ کتنا ہی ناقص کیوں نہ ہو) ادب کے بین متنی Inter-textual مطالعے سے ادب کے بارے میں بعض توقعات کو راہ دیتا ہے اور ادبی معیاروں کا احساس پیدا کرتا ہے، جسے دوسرے لفظوں میں 'ادبی تربیت' یا 'ادبی

مذاق یا 'سخن فہمی' کہتے ہیں۔ یہ عمل کتنا ہی غیر شعوری کیوں نہ ہو، اس کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ فرائی کہتا ہے کہ یہ بدیہی ہے کہ ادب کے بہت سے اصول وضوابط سائنس کی طرح واضح طور پر ظاہر نہیں ہوتے، بلکہ تہہ نشیں طور پر کارگر رہے ہیں۔ فرائی اصرار کرتا ہے کہ ادب کی شعریات کا مربوط اور منظم نظریہ ممکن ہے، اور ادبی تنقید کا مقصود یہی ہونا چاہیے۔ فکشن کی اقسام کو ایک نظام کے تحت لاکر ضابطہ بند کرنے کی جو کوشش فرائی نے کی، اسے ادبی تنقید میں ایک حوصلہ مند اقدام قرار دیا گیا ہے۔

فرائی کے نظریے کی رو سے فکشن کو دو طرح سے دیکھا جاسکتا ہے۔ ایک کو وہ 'اطواری نظام' (system of modes) اور دوسرے کو 'صنفی نظام' (system of forms) کہتا ہے۔ 'اطواری نظام' دراصل تاریخی (diachronic) جہت رکھتا ہے۔ یہ ہیرو کی قوتِ عمل پر مبنی ہے۔ ہیرو کی قوتِ عمل دو طرح کی ہوسکتی ہے، یعنی دوسرے افراد کے مقابلے میں، یا ماحول کے مقابلے میں۔ اسی طرح ہیرو کی برتری بھی دو طرح کی ہوسکتی ہے، یعنی برتری بہ اعتبارِ درجہ، یا برتری بہ اعتبارِ نوع۔ فرائی کا کہنا ہے کہ ان عوامل کی روشنی میں فکشن کے کم از کم نو (9) اطواری زمرے (Modal Categories) ترتیب دیے جاسکتے ہیں جو اس طرح ہیں:

1. برتر بہ اعتبارِ نوع، افراد اور ماحول دونوں سے
2. برتر بہ اعتبارِ نو، افراد یا ماحول کسی ایک سے
3. برتر بہ اعتبارِ درجہ دونوں سے
4. برتر بہ اعتبارِ درجہ کسی ایک سے
5. برابر دونوں کے
6. کم تر بہ اعتبارِ درجہ کسی ایک سے
7. کم تر بہ اعتبارِ درجہ دونوں سے
8. کم تر بہ اعتبارِ نوع کسی ایک سے
9. کم تر بہ اعتبارِ نوع دونوں سے

ان زمروں پر مبنی پانچ قسمیں ادب میں فی الحقیقت ملتی ہیں جو یوں ہیں:

1. اساطیری یا دیومالائی (myth) (برتر بہ اعتبارِ نوع دونوں سے)
2. رومانی (romance) (برتر بہ اعتبارِ درجہ دونوں سے)

3. اعلیٰ حقیقت پسندانہ (high mimesis) (برتر بہ اعتبار درجہ فقط افراد سے، ماحول سے نہیں)
4. کم تر حقیقت پسندانہ (Low mimesis) (برتر کسی اعتبار سے نہیں)
5. طنزیہ/ستم ظریفانہ irony (فروتر)

بیانیہ میں تقسیم کی اقسام کو فرائی نے mythoi کے تصور کی مدد سے ضابطہ بند کیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ یہ موسموں کی تقسیم پر مبنی ہیں یعنی انھیں بہار، گرما، خزاں، اور سرما کے دائرے کی رعایت سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ قصے کہانیوں میں پلاٹ کی ساخت یا تقسیم کا ارتقا اسی مناسبت سے طے پاتا ہے۔ مثلاً بہار کا mythos کامیاب عشق سے عبارت ہے۔ سماج کی طرف سے رکاوٹیں پیدا ہوتی ہیں، لیکن انجام کار ان پر قابو پالیا جاتا ہے اور بالآخر سماج میں نیا ارتباط پیدا ہوتا ہے۔ خزاں سے مناسبت رکھنے والا پلاٹ المیہ نوعیت رکھتا ہے۔ اس میں معاہدے کی خلاف ورزی ہوتی ہے، رکاوٹیں سدِ راہ ثابت ہوتی ہیں، اور مخالف عناصر (انسانی یا آسمانی طاقتیں یا فطرت) بدلہ لینے میں کامیاب ہوتی ہیں، اور اگر وصال یا ارتباط ہوتا بھی ہے تو دوسری دنیا میں یا قربانی کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔ گرما سے مناسبت رکھنے والے پلاٹ جستجو کے رومان پر مبنی ہوتے ہیں، ان میں دشوار گزار اور خطرناک سفر، جدوجہد، معرکہ آرائی، اور ہیرو کی فتح مندی و کامرانی کا بیان ہوتا ہے جب کہ سرما کے پلاٹ irony کی رو سے بالکل دوسرا نقشہ پیش کرتے ہیں، جستجو ناکامی پر منتج ہوتی ہے، سماج کی نئی تشکیل نہیں ہو پاتی، اور ہیرو کو بالآخر محسوس ہوتا ہے کہ سوائے موت یا دیوانگی کے کوئی راہِ فرار نہیں ہے۔

فکشن کے اطواری نظام کی طرح فرائی کے 'صنفی نظام' کا نظریہ بھی خاصا اہم ہے جسے وہ 'مسلسل اصناف' (continuous forms) کا نام دیتا ہے۔ ارسطو کی تقسیم، یعنی غنائیہ، رزمیہ، اور ڈرامائی کو بنیاد بناتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ رزمیہ (یعنی بیانیہ) کی مزید تقسیم ممکن ہے۔ اسے وہ epos اور 'فکشن' کہتا ہے۔ epos کا تعلق زبانی روایت سے ہے یعنی وہ ادب جو سنانے کے لیے ہو، اور 'فکشن' وہ ادب ہے جو پڑھنے کے لیے لکھا جائے۔ اس تقسیم پر اعتراض کیا گیا ہے کہ ملٹن کی 'فردوسِ گم شدہ' بقول فرائی اگرچہ پڑھنے کے لیے لکھی گئی تھی، لیکن اس کی خطابیہ لے اس کو زبانی روایت کی چیز بنا دیتی ہے یا ڈکنس جب اپنے ناولوں کو خود پڑھتا ہے تو 'فکشن' epos میں بدل جاتا ہے۔ ایک مسئلہ یہ بھی اٹھایا گیا کہ فکشن کے فنی پہلو پر اصرار کی وجہ سے فرائی کی سوانح اور تاریخ کو حذف کرنا پڑا۔ خودنوشت سوانح کو اس نے یہ کہہ کر شامل رکھا کہ خودنوشت سوانح اس اعتبار سے

تخلیقی ہے کہ مصنف کو خودنوشت میں واقعات وتجربات کے ایک وسیع سلسلے سے انتخاب کر کے ایک مربوط نظام خلق کرنا پڑتا ہے اور یہ عمل افسانویت کے عمل سے مشابہ ہے۔ لیکن اگر پلوٹارچ اور لٹن اسٹریچی جیسے سوانح نگار اور کارلائل جیسے مورخ ادب کے زمرے سے خارج کردیے جائیں، تو غور طلب ہے کہ کیا ادب کی ایسی تعبیر وتعریف جامع کہی جاسکے گی۔ تودوروف صنفی نظام کے نظریے کو قابل قبول قرار نہیں دیتا۔ رابرٹ شولز کا کہنا ہے کہ فرائی کے 'اطواری نظام' کے مقابلے پر اس کے 'صنفی نظام' کے نسبتاً کم قابلِ قبول ہونے کی وجہ سے یہ کہ فرائی کا رویہ اناٹومی میں از اول تا آخر اساطیری اور آرکی ٹائپل ہے۔ 'اطواری نظام' کی بحث کا معدیاتی ہونا سمجھ میں آتا ہے، لیکن 'صنفی نام' کی بحث کا تقاضا تھا کہ اس کو فنی اور بدیعی سطحوں کی مدد سے استوار کیا جائے، تاہم فرائی یہاں بھی معدیاتی امتیازات سے مدد لیتا ہے، نتیجتاً اس کی صنفی زمرے بندی میں کھانچے رہ جاتے ہیں۔

لیکن فرائی کے حامیوں کا کہنا ہے کہ نظام کی شقیں اتنی اہم نہیں جتنا نظام کی جامعیت اور کلیت اہم ہے۔ فرائی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ادبی شعریات کو ذہنِ انسانی کی کارکردگی سے مربوط کر کے دیکھنے کی کوشش کی اور اس میں ایک تسلسل اور نظم دریافت کیا۔ بقول فرائی آرکی ٹائپ بار بار ظاہر ہوتے ہیں، اسی لیے کہ انسانی فطرت راسخ ہے یعنی ایک سی ہے۔ نہ صرف انسان کی جسمانی ضروریات ایک سی ہیں، بلکہ تہذیب کے ظواہر یعنی بوقلمونی اور انتشار میں نظم وضبط پیدا کرنے کی خواہش بھی ہر سماج میں ایک سی ہے۔ ادب اسی نظم وضبط کی خواہش کا اظہار ہے جو خود مختارانہ نوعیت رکھتا ہے۔ چنانچہ اس کے اطوار بھی (مثلاً اساطیری (دیومالائی) رومانی، حقیقت پسندانہ اور طنزیہ یا ستم ظریفانہ) دنیا کے تمام سماجوں میں کم وبیش ایک سے ہیں، اور ایک سے تواتر سے رونما ہوتے ہیں۔ ان میں تنوع پایا جاسکتا ہے، لیکن ان کی بنیادی ساختیں ذہن انسانی کی اس بنیادی ثنویت پر مبنی ہیں جس کا ایک سرا خواہش وآرزو، اور سعی وجستجو سے جڑا ہوا ہے تو دوسرا درد وداغ وسوز وساز و تردد وتفکر واضطراب وپریشانی سے۔ اس ثنویت کی آویزش وپیکار تمام انسانی سماجوں کا لازمہ ہے۔

اس نظر سے دیکھا جائے تو فرائی کا نظریہ اگرچہ نئی تنقید کی متنی تحدید کے رد پر مبنی ہے، تاہم اس کے منطقی نتائج اس سے زیادہ مختلف نہیں۔ یعنی انسانی فطرت چونکہ غیر مذبذب ہے، اور اس کے بنیادی تقاضے ہر سماج میں اور ہر زمانے میں ایک سے ہیں، اس لیے ادب، تاریخ اور آئیڈیولوجی سے ماورا ہے، اور اس لازوال امنگ اور کشمکش کا اظہار ہے جو قائم ودائم انسانی فطرت کا لازمہ ہے۔ فرائی کا خیال تھا کہ خیال مقدم ہے یعنی معنی ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور

لسانی اظہار موخر ہے۔ بعد کی ساختیاتی فکر نے ثابت کر دیا کہ زبان خیال کی نقالی نہیں ہے بلکہ خیال کی شرط ہے، یعنی معنی کا تفاعل زبان کے اندر ہی ممکن ہے۔

متن کی کثیر معنیت پر زور دیتے ہوئے فرائی کہتا ہے کہ متن کی مختلف توجیہات متضاد نہیں ہوتیں، بلکہ ایک دوسرے کی تکمیل کرتی ہیں، کیونکہ وہ متن کی کل تفہیم میں معاون ہوتی ہیں۔ تنقید کے مختلف رویے متن کو قریب سے یا دور سے دیکھتے ہیں اور یوں متن کی مختلف جہات کو نمایاں کر کے اس کی کلی شناخت میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ چنانچہ فرائی مختلف تنقیدی روشوں کا مخالف نہیں، بلکہ ان کے درمیان جو رکاوٹیں ہیں، ان کو دور کرنے کے حق میں ہے۔ لیکن فرائی اس امر کو فراموش کر دیتا ہے کہ خود اس نے اپنے نظریے کی بنیاد حقیقت پسندانہ روش کے رو پر رکھی تھی۔ الغرض اس اعتبار سے اس کا موقف بہت کچھ میتھیو آرنلڈ سے ملتا جلتا ہے کہ انسانی سماج کی طرح ادبی تنقید بھی تضادات سے بھری ہوئی ہے، بالخصوص ان تضادات سے جو سماجی طبقات کی تقسیم سے پیدا ہوتے ہیں۔ چنانچہ ادبی تنقید لبرل (روشن خیال) تعلیم کے ایک شعبے کے طور پر تاریخ کے جبر کے باوجود ایک آزاد اور غیر طبقاتی سماج کے تصور کو ممکن بنا سکتی ہے یعنی تنقید باوجود خودمختار اور خودکفیل ہونے کے ایک سماجی معمل کے طور پر کام دے سکتی ہے، اور طبقاتی کشمکش کو حل کر سکتی ہے لیکن واقعاتی طور پر نہیں، صرف تصوراتی طور پر۔ غرض فرائی کا لبرل ہیومنزم بھی اصلاً 'تجربیت-مثالیت' (Empiricism-Idealism) کی نوعیت رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسانی ذہن چونکہ اس سماجی تشکل سے الگ ہے، جس کی ساخت کا وہ خود حصہ ہے یا چونکہ تاریخ کے بہاؤ کو بدل سکنے پر وہ قادر نہیں، اس لیے 'ذہنی آزادی' ہے اس کے لیے سب سے بڑی 'سماجی قدر' ہے۔

لیکن بعد کی 'پس ساختیاتی' فکر نے ثابت کر دیا کہ ادب میں کوئی نظریاتی موقف خلا میں ممکن نہیں ــــ ادبی تنقید لاکھ خودمختار سہی، اس کے نظریاتی مضمرات تنقید کی حدود سے باہر جاتے ہیں اور آئیڈیالوجی سے جڑ جاتے ہیں، اور خود آئیڈیولوجی ایک جامع بڑی حقیقت یعنی 'سماجی تشکیل' کا حصہ ہے۔ غرض نظریاتی سطح پر ادب کے تصورات کو زبان و معنی کے تصورات سے، اور زبان و معنی کے تصورات کو 'سماجی تشکیل' کے تصورات سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

گریما، تودوروف، ژینت

ولادیمیر پروپ کے نظریات کو آگے بڑھانے والوں میں اے جے گریما A.J. Greimas

کا نام بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی کتاب (Semantique Structurale, paris 1996' پروپ کے نظریے کی نئی توضیح و تصریح پیش کرتی ہے جیسا کہ کتاب کے نام سے ظاہر ہے، گریما نے اپنے نظریے کی بنیاد بیانیہ کے معنیاتی تجزیے پر رکھی، نیز جہاں پروپ نے صرف لوک کہانیوں کو موضوع بنایا تھا، گریما نے بیانیہ کی متعدد شکلوں پر نظر ڈالی اور پورے بیانیہ کی شعریات کے تعین کی کوشش کی۔ گریما نے وضاحت کی کہ جس طرح آواز کا تفاعل اس کے فونیمی تضاد سے معلوم ہوتا ہے، اسی طرح معنی کے امتیازات 'سیم' (semes) یعنی معنیاتی واحدوں کے تضادات سے قائم ہوتے ہیں۔ چنانچہ اصولی طور پر 'تاریک' کے معنی 'روشن' کے تضاد سے یا 'اوپر' کے معنی 'نیچے' کے تصور سے متعین ہوتے ہیں۔ یہی دوطرفہ تضاد 'مرد— عورت'، 'عمودی— افقی'، 'انسان— جانور' وغیرہ میں ملتا ہے۔ بقول گریما اُس کے نظریے کی بنیاد معنی خیزی کی اسی بنیادی 'ساخت' پر مبنی ہے۔ اس وضاحت کے بعد گریما چار طرفہ تضاد کی بات کرتا ہے: 'الف' کا تضاد ب سے ہے، ویسا ہی جیسا منفی الف کا تضاد منفی ب سے' گویا اس ابتدائی ساخت میں ایک چیز کے دو پہلو شامل ہیں، اس کا متضاد پہلو، اور اس کا منفی پہلو یعنی معنی کے عمل میں ہم ب کو الف کے الٹ، اور منفی ب کو منفی الف کے الٹ کے طور پر تو دیکھتے ہی ہیں لیکن اس کے ساتھ منفی الف کو الف کی نفی، اور منفی ب کو ب کی نفی کے طور پر بھی دیکھتے ہیں۔ گریما اس کو یوں ظاہر کرتا ہے:

A : B :: -A : -B

گریما وضاحت کرتا ہے کہ یہ ساختیں اتنی طاقتور اور گہری ہیں کہ 'بیانیہ' کی مختلف شکلوں کو خلق (generate) کرتی ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ انسان بولنے والا جاندار (Homo Loquens) ہے، پس زبان کی بنیادی ساختوں کا بیانیہ کی بنیادی ساختوں میں پایا جانا فطری ہے۔

گریما کا خیال ہے کہ عمل کی تفصیل بدلتی رہتی ہے، کردار بدلتے رہتے ہیں، اظہاری منظرنامہ بدلتا رہتا ہے، جیسے Parole بدلتا رہتا ہے، لیکن فکشن کی Langue کے اصول بنیادی ہیں، اور ان کا تعین ساختیاتی فکر کی ذمہ داری ہے۔ پروپ سے اتفاق کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ فکشن کی گرامر اور اس کے بنیادی اصول محدود ہیں، لیکن بخلاف پروپ کے وہ فکشن کو ایک معنیاتی ساخت کے طور پر دیکھتا ہے جو جملے کی ساخت سے مماثلت رکھتی ہے۔ پروپ نے کرداروں کو عمل کے سات دائروں میں بانٹا تھا، سوسیئر اور جیکب سن کے دوطرفہ تضاد کے تصور سے فائدہ اٹھاتے ہوئے گریما کہتا کہ عمل کے ان سات دائروں کو عاملوں (Actants) کے

صرف تین جوڑوں میں ظاہر کیا جاسکتا ہے، جو اس طرح ہیں:

موضوع/معروض	SUBJECT/OBJECT
فرستندہ/گیرندہ	SENDER/RECEIVER
مددگار/مخالف	HELPER/OPPONENT

یہ جوڑے تین بنیادی نمونوں (Patterns) پر مبنی ہیں جو بیانیہ کی تمام اقسام میں ملتے ہیں:

1. خواہش، جستجو، یا مقصود (موضوع/معروض)
2. ترسیل (فرستندہ/گیرندہ)
3. تعاون، مداخل (مددگار/مخالف)

اگر ان اصولوں کی روشنی میں سوفوکلیز کے Oedipus the King کو دیکھیں، تو پروپ کی درجہ بندی کی بہ نسبت کہیں زیادہ گہرا تجزیہ سامنے آتا ہے:

1. ایڈپس تلاش کرتا ہے لائیوس کے قاتل کی۔ ستم ظریفی یہ کہ وہ خود اپنی تلاش میں ہے (وہ خود موضوع بھی ہے/معروض بھی)
2. اپولو کی پیشین گوئی ایڈپس کے گناہوں کی پیشین گوئی کرتی ہے۔ ٹریسیس جوکاسٹا، پیغامبر، اور گڈریا، جانتے یا نہ جانتے ہوئے اس کی صداقت کی توثیق کرتے ہیں۔
3. ٹریسیس اور جوکاسٹا ایڈپس کو روکنے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ قاتل کی تلاش نہ کرے۔ پیغامبر اور گڈریا نادانستہ تلاش میں مدد کرتے ہیں۔ ایڈپس خود پیغام کی صحیح تعبیر میں حائل ہوتا ہے۔

ظاہر ہے کہ گریما نے ان اصولوں کی زمرہ بندی فونیم کے نمونے پر کی ہے جس کی ایک شکل ہم لیوی اسٹراس کے یہاں دیکھ چکے ہیں۔ اس اعتبار سے گریما کا فکری رویہ روسی بنیادگزار پروپ سے زیادہ ساختیاتی ہے کیونکہ گریما اپنی اصول سازی کے لیے اجزا کے مابین 'رشتوں' کو بنیاد بناتا ہے، جب کہ پروپ نے اجزا کی فقط کرداری نوعیت کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ بہرحال چراغ سے چراغ روشن ہوتا ہے، اور یوں فکر کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے۔

مزید برآں گریما نے بیانیہ کی تمام ترجیعوں (Sequences) کو ضابطہ بند کرنے کے لیے پروپ کے اکتیس تفاعلی اجزا کو کم کرکے بیس کردیا، اور پھر ان کو بھی صرف تین نحویوں syntagms میں منظم کردیا۔ 'اصولی' (contractual) 'عملی' (performative) اور 'تداخلی'

(disjunctive)۔ ان میں سے پہلا زمرہ خاصا دلچسپ ہے جو اصول یا عہد پر قائم رہنے، وعدہ نبھانے یا اس کو توڑنے کے بارے میں ہے۔ بیانیہ کی مختلف اقسام میں ان میں سے کوئی بھی ساخت پائی جاسکتی ہے:

عہد (یا ممانعت) عہد شکنی (خلاف ورزی)

عہد کی عدم موجودگی (بدنظمی) عہد کا استحکام (نظم وضبط کا قیام)

ایڈیپس میں پہلی ساخت ملتی ہے۔ وہ پدرکشی (patricide) اور محرمات کے ساتھ مباشرت (incest) کی سماجی ممانعت کی خلاف ورزی کرتا ہے، اورانجام کر سزا کا رپہنچتا ہے۔

تودوروف Tzvetan Todorov کا کام بھی فکشن کی شعریات کے سلسلے میں بے حد اہم ہے۔ وہ پروپ اور گریما سے بھی آگے کی بات کرتا ہے۔ ایک طرح سے تودوروف اگلوں کے خیالات کو اور زیادہ روشن کر کے انھیں ایک نئی نظریاتی شکل عطا کرتا ہے۔ تودوروف نے 1965 میں روسی ہیئت پسندوں کی تحریروں کا انتخاب فرانسیسی میں پیش کیا تھا جس کا بہت اثر ہوا۔ اس کے بعد اس کی شہرۂ آفاق کتاب 'Grammaire Du Decameron' (1969) میں شائع ہوئی جس میں اس نے پروپ کے اصولوں کی روشنی میں بوکا کیو کے فکشن کا تجزیہ کیا۔ اس کی دوسری تصانیف میں 'Poetique De La Prose, (1971)' خاص اہمیت رکھتی ہے۔ تودوروف کی تمام کتابیں پیرس سے فرانسیسی میں شائع ہوئیں، اور ان کے انگریزی تراجم کا سلسلہ جاری ہے۔ اس وقت کے ساختیاتی نقادوں میں تودوروف بہت اہمیت رکھتا ہے۔

تودوروف نے پروپ کی تحقیقات پر خاصا اضافہ کیا، اور اپنے نظریے کا Decameron پر اطلاق کر کے اس کی وضاحتیں بھی کیں۔ اس کا زور فکشن کی گرامر کے تعین پر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر طرح کے فکشن میں تین جہات (aspects) ضروری ہیں۔ (1) معنیاتی جہت (semantic) یعنی مواد کی جہت (2) نحویاتی جہت (syntactical) یعنی کہانی کے مختلف اجزا میں ترتیب کی جہت (3) لفظیاتی جہت (verbal) یعنی لفظوں اور ترکیبوں کے خصوصی استعمال کی جہت۔ اس کے بعد وہ زبان کے نحوی اصولوں کے ماڈل کی بنا پر بیانیہ کی ساخت کے تعین کے کام کو آگے بڑھاتا ہے۔ وہ بیانیہ کے قلیل ترین (irreducible) جز کو جس کی مزید تحلیل نہ ہوسکے، مسئلہ proposition کہتا ہے۔ بیانیہ میں کئی 'مسائل' (propositions) مل کر 'ترجیع' (sequence) قائم کرتے ہیں۔ 'مسائل' یوں ہوسکتے ہیں:

(الف) بادشاہ ہے

(ب) الف کی ماں ہے

(ج) الف کا باپ ہے

(الف) ب سے شادی کرتا ہے

(الف) ج کو قتل کرتا ہے

بقول تودوروف یہ وہ 'مسائل' ہیں جن پر ایڈپس متھ کا بیانیہ مبنی ہے۔ الف ایڈپس ہے، ب جوکاسٹا ہے اور ج لیئس ہے۔ پہلی تین شقیں 'موضوعی' ہیں یعنی مبتدا کی شکل ہیں، پہلی' چوتھی اور پانچویں میں خبر یہ عنصر ہے۔ تودوروف کا کہنا ہے کہ خبر یہ شقیں صفات کے طور پر بھی کام دے سکتی ہیں اور صورتِ حال کو ظاہر کرسکتی ہیں (بادشاہ ہونا، شادی کرنا، قتل کرنا) یا یہ حرکیاتی طور پر بیانیہ افعال کی حیثیت سے بھی عمل آرا ہوسکتی ہیں۔ بیانیہ کے قلیل ترین جز (مسئلہ) کو قائم کر لینے کے بعد تودوروف بیانیہ کے ساختیاتی نظام کی دو نسبتاً اوپری سطحوں سے بحث کرتا ہے۔ ایک کو وہ گریما کی طرح 'ترجیع' (sequence) کہتا ہے، اور دوسری کو 'متن' (text) کئی 'مسائل' شقیں مجتمع ہوکر 'ترجیع' قائم کرتی ہیں، اور کئی ترجیعیں مل کر 'متن' کی تشکیل کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کی پانچ 'مسائل' شقیں ایک صورتِ حال کا احاطہ کرتی ہیں، جس میں خلل واقع ہوتا ہے اور بالآخر پہلی صورتِ حال پھر قائم ہوجاتی ہے اگرچہ قدرے بدلی ہوئی شکل میں یہ پانچ 'مسائل' شقیں یوں ہوسکتی ہیں:

توازن 1	(امن)
طاقت 1	(دشمن کا حملہ)
عدم توازن	(جنگ)
طاقت 2	(دشمن کی شکست)
توازن 2	(امن نئی شرائط پر)

یہ ایک ترجیع ہوئی۔ ایسی کئی ترجیعات مل کر 'متن' قائم کرتی ہیں۔ بیانیہ میں ترجیعات کئی بھی ترتیب سے مجتمع ہوسکتی ہیں، کہانی کے اندر کہانی (Embedding) داستان در داستان، تمثیل در تمثیل (اردو میں یہ داستانی/قصصی اسلوب کی نمایاں خصوصیت ہے) ترجیعوں میں ارتباط کی اور شکلیں بھی ہیں، مثلاً واقعات کا اضافہ یا باہمی تبدل، یا باہمی ارتباط وغیرہ۔ تودوروف نے

بیانیہ کی شعریات کے بارے میں اپنی اصول سازی کا بنیادی مطالعہ Decameron پر اپنی کتاب میں کیا ہے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ بیانیہ کی آفاقی گرامر کے تعین کی تودوروف کی کوشش میں سائنسی معروضیت کی پوری شان ہے جسے بالعموم سراہا گیا ہے لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ زیادہ پراعتمادی بھی اپنا ردعمل پیدا کرتی ہے۔ جیسا کہ آگے چل کر ہم دیکھیں گے پس ساختیات کے متعدد فکری رویے اسی معروضی پراعتمادی کے ردعمل میں وجود میں آئے۔

یہ خیال کہ ادبی فن پارہ زبان سے قائم ہوتا ہے اور زبان ہی پیغام ہے:

'THE MEDIUM IS THE MESSAGE'

بنیادی طور پر ساختیاتی نظریہ ہے، اور جیکب سن نے اس کی نظریاتی بنیادوں کو واضح کیا تھا۔ یہ خیال پس رومانوی تصور کی بھی توثیق کرتا ہے کہ فارم اور مواد دراصل ایک ہیں، کیونکہ اس میں یہ تصور جاگزیں ہے کہ فارم ہی مواد ہے۔ اسی خیال کی بنا پر تودوروف نے ایک جگہ یہ نہایت دلچسپ بحث اٹھائی ہے کہ الف لیلیٰ جیسے شاہکار کا بنیادی موضوع دراصل خود کہانی کہنے کا عمل ہے کیونکہ کردار سب انسان (Homo Loquens) یعنی 'بولنے والے جاندار' ہیں اور ان کے لیے کہانی سنانا زندہ رہنے کی علامت ہے اور کہانی کے ختم ہوجانے کا مطلب ہے موت۔ یہ مسئلہ صرف الف لیلیٰ کے کرداروں کا نہیں، انسان کا ہے کہ اس کے لیے بیانیہ زندگی ہے اور عدم بیانیہ موت:

NARRATION EQUALS LIFE: THE ABSENCE OF NARRATION DEATH." (ص 72)

اس نکتے پر مزید خیال آرائی کرتے ہوئے تودوروف کہتا ہے "ہر فن پارہ، ہر ناول، اپنے اجزا کے ذریعے دراصل خود اپنی تخلیق کی کہانی کہتا ہے یا خود اپنی تاریخ بیان کرتا ہے۔ فن پارے کے معنی خود اپنے آپ کو بیان کرنے، خود اپنے آپ کو قائم کرنے اور خود اپنا اثبات کرانے میں ہیں۔" (ص 49)

تودوروف اصناف کی تعریف کا سوال بھی اٹھاتا ہے، اس کا کہنا ہے کہ ادبی اصناف کی گرامر اتنی ضروری ہے جتنی بیانیہ کی گرامر۔ ہر تحریر دوسری تحریروں کی روشنی میں لکھی جاتی ہے، اور پہلے سے چلے آرہے اور موجود ادب کے تئیں مصنف کے ردعمل کو ظاہر کرتی ہے۔ اس حقیقت سے انکار ناممکن ہے کہ ادبی اظہار گویا parole ہے ادب کی langue کے تناظر میں۔ لیکن بمقابلہ دوسری ساختوں کے ادب کی دنیا میں parole یعنی فن پارہ ادب کی langue کو بھی متاثر کرتا ہے۔ ہر ناول، ناول کے بنیادی اصول وقوانین (ساخت) کی رو سے تخلیق تو ہوتا ہی ہے،

لیکن اپنی صنف کے تصور میں تغیر وتبدل بھی کرسکتا ہے۔ چنانچہ صنف منجمد نہیں، حرکیاتی وجود رکھتی ہے۔ اپنے مقالے:

"THE FANTASTIC IN FICTION, IN TWENTIETH CENTURY STUDIES", VOL3, MAY 1970, PP.76-92)

میں تودوروف نے اس بارے میں نہایت اہم نکات بیان کیے ہیں:

(1) ادبی متن اس کا امکان رکھتا ہے کہ جس نظام نے اُسے پیدا کیا ہے اور جس کا وہ حصہ ہے، اس کی تشکیلِ نو کردے۔ فن پارہ تبدیل ہونے کی طاقت رکھتا ہے۔

(2) ادبی متن زبان کے نظام کو جس کا وہ امین ہے، زیر وزبر بھی کرسکتا ہے، وہ اس میں ترمیم وتوسیع کرسکتا ہے۔ ادبی متن جو قرأت کا مواد ہے، وہ چیز نہیں ہے جو زبان ہے۔ پس ادب زبان کے اندر وہ چیز ہے جو زبان کی خلقی مابعدالطبیعیات کو تباہ کرسکتی ہے۔ ادبی بیان کی اصل یہ ہے کہ وہ زبان سے آگے جائے ورنہ پھر ادب کا کیا جواز ہے۔ ادب ایک مہلک ہتھیار کی طرح ہے جس سے زبان خودکشی کرتی ہے۔ اصل انگریزی متن (ترجمہ) یوں ہے:

"AFTER ALL, WRITING, THE RAW MATERIAL OF READING, IS NOT THE SAME THING AS LANGUAGE, THUS 'LITERATURE IS, INSIDE LANGUAGE, WHAT DESTROYS THE METAPHYSICS INHERENT IN EVERY LANGUAGE. THE ESSENCE OF LITERARY DISCOURSE IS TO GO BEYOND LANGUAGE (IF NOT, IT WOULD HAVE NO RAISON D'ETRE): LITERATURE IS LIKE A DEADLY WEAPON WITH WHICH LANGUAGE COMMITS SUICIDE." (P.91)

ساختیاتی نظریہ سازی میں قرأت کی اہمیت پر زور دینا تودوروف کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ وہ ساختیاتی مفکرین میں پہلا شخص ہے جس نے بہ دلیل اس مسئلہ کو اٹھایا اور اس کی نظریاتی گرہیں کھولیں۔ تودوروف کے یہ خیالات بیج ثابت ہوئے۔ رولاں بارتھ کے لیے جس کے یہاں ادبی تنقید کے عمل میں تحریر اور قرأت کی اہمیت مرکزی نظریے کا درجہ رکھتی ہے (بارتھ کا ذکر آگے آئے گا)۔

اس باب کے آخر میں ایک اور اہم نظریہ ساز ژیرار ژینت (Gerard Genette) کے کام پر نظر ڈالی جائے گی۔ ژینت نے بیانیہ کے بارے میں اپنا پیچیدہ مگر محکم نظریہ مارسل پروست کے

مطالعے کے تناظر میں پیش کیا۔ روسی ہیئت پسندوں نے کہانی اور پلاٹ کے جس فرق پر زور دیا تھا (ملاحظہ ہو باب سوم) اُس خیال کو آگے بڑھاتے ہوئے ژینت نے بیانیہ کی تین سطحیں قرار دیں: 'کہانی' (histoire) 'ڈسکورس' یا 'بیان' (recit) اور 'بیانیہ' (narration) مثلاً اینٹ II میں الینیس کہانی سنانے والا ہے اور سامعین سے خطاب کر رہا ہے۔ یہ خطاب 'بیانیہ' (narration) ہے، جو کچھ وہ پیش کر رہا ہے وہ ڈسکورس 'بیان' ہے، اور یہ 'بیان' ترجمانی کرتا ہے اُن واقعات کی جن میں وہ خود ایک کردار ہے، یہ 'کہانی' ہے۔ بیانیہ کی یہ تین جہات فعل کے تین صرفی پہلوؤں سے جڑی ہوئی ہیں، یعنی 'فعل'، 'صورت' اور 'طورِ فعل' (Tense, mood, voice) مثلاً 'صورت' (mood) اور 'طورِ فعل' (voice) کی مدد سے اُن مسائل کی بخوبی درجہ بندی ہو جاتی ہے جو بیانیہ میں 'نقطۂ نظر' (point of view) کے سوال سے پیدا ہوتے ہیں۔ بالعموم ہم بیان کرنے والے کی آواز اور کردار کے تناظر میں فرق نہیں کر پاتے۔ Great Expectations میں پپ اپنے گزرے ہوئے دنوں کا تناظر فراہم کرتا ہے جب کہ وہ اسے بحیثیت ایک راوی کے بعد میں بیان کر رہا ہے۔

ژینت نے اپنے بحث انگیز مضمون 'Frontiers of Narrative' 196 میں بیانیہ کے مسائل کا جو جائزہ لیا تھا، اس پر بعد کے آنے والے بہت کم اضافہ کر سکے ہیں۔ ژینت بیانیہ کے نظریے پر تین دو رخے تضادات کے ذریعے غور کرتا ہے، اور پہلے سے چلے آرہے تصورات کے ذیل کے جوڑوں کو چیلنج کرتا ہے۔ اوّل 'بیانیہ' اور 'نقالی' (diegesis/ mimesis) یہ فرق ارسطو کی بوطیقا میں بھی ملتا ہے یعنی عام بیانیہ (جب مصنف اپنی آواز میں بطور مصنف بیان کرتا ہے) اور نقالی (جب مصنف کسی کردار کی زبان میں بات کرتا ہے) ژینت دلچسپ بحث اٹھاتے ہوئے کہتا ہے کہ اس فرق کو منطقی طور پر ثابت کرنا مشکل ہے، کیونکہ مصنف نقالی کرتے ہوئے لکھنا کوشش کرے کہ من وعن وہی لفظ دہرائے جو کسی نے کہے تھے تو ایسا کرنا فکشن میں ناممکن ہے، کیونکہ مصنف کا موضوعی ذہن تو اس میں شامل ہو ہی جائے گا۔ ژینت زور دیتا ہے کہ فکشن ڈچ پینٹنگ کی طرح نہیں جس میں کینوس پر اصل اشیا بھی لگا دی جاتی ہیں۔ چنانچہ ژینت یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ قدما کا نظریہ نقالی (mimesis) بیانیہ جمع کرداروں کی 'تقاریر' نہیں تھا، بلکہ بیانیہ اور صرف بیانیہ تھا۔ دوسرا دو رخا تضاد جسے ژینت چیلنج کرتا ہے، وہ بیانیہ اور وضاحت (narration/ description) پر مبنی ہے۔ ژینت کا کہنا ہے کہ یہ پہلے سے طے کر لیا

گیا ہے کہ ایک میں فکری پہلو حاوی ہے اور دوسرے میں عملی یعنی 'بیانیہ' میں عمل اور واقعات ہیں اور 'وضاحت' میں کرداروں اور اشیا کا ذکر ہے۔ پہلی نظر میں 'بیانیہ' اصل معلوم ہوتا ہے، کیونکہ عمل اور واقعات کہانی کے ڈرامائی مواد کی بنیاد ہیں۔ اس کے مقابلے میں 'وضاحتی' پہلو اضافی اور آرائشی معلوم ہوتا ہے۔ آدمی میز کی طرف بڑھا اور اس نے چاقو اٹھالیا، عمل سے بھرپور ہے، اس لیے بیانیہ ہے۔ غرض اس طرح دونوں کا فرق بتا دینے اور ترجیح قائم کر لینے کے بعد ژینت اس سارے مسئلے پر دوبارہ نظر ڈالتا ہے، اور بتاتا ہے کہ اس ترجیح کو بھی چیلنج کیا جا سکتا ہے۔ وہ کہتا ہے اگر اس جملے پر دوبارہ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس جملے کے اسم اور فعل صرف 'بیانیہ' نہیں، بلکہ 'وضاحتی' ہیں، مثلاً اگر 'آدمی' کو 'لڑکا' اور 'میز' کو 'ڈسک' اور 'اٹھالیا' کو 'لپک لیا' سے بدل دیں تو وضاحت بدل جاتی ہے۔ آخراً وہ 'وہ بیانیہ اور بیان' (narrative/discourse) کے جوڑنے سے بحث کرتا ہے کہ ایک میں خالص 'بیان' ہے جس میں کوئی بولتا نہیں، اور دوسرے میں ایسا بیان (ڈسکورس) ہے جس میں ہمیں معلوم ہے کہ کون بول رہا ہے۔ دونوں کے تضاد کی بحث کو قائم کرنے کے بعد ژینت اس کو بھی مسترد کر دیتا ہے، اور دلیل یہ لاتا ہے کہ کوئی خالص 'بیانیہ' ایسا نہیں ہو سکتا جس میں 'موضوعی پرتو' — (subjective colouration) نہ ہو۔ کوئی 'بیانیہ' کتنا خالص کیوں نہ دکھائی دے، فیصلہ کرنے والے ذہن کی پرچھائیں ضرور در آتی ہے۔ اس اعتبار سے 'بیانیہ' ہمیشہ غیر خالص ہوتا ہے، خواہ 'ڈسکورس' کا عنصر راوی کی آواز کے ذریعے در آئے جیسا کہ فیلڈنگ اور سوئیٹز کے یہاں ہوتا ہے، یا کردار، راوی ہو جیسا سڑن کے یہاں ہے، یا خطوط کے ذریعے 'ڈسکورس' ہو جیسا کہ رچرڈسن کے یہاں ملتا ہے۔ ژینت کا خیال ہے کہ 'بیانیہ' اپنے 'خالص پن' کو ہیمنگوے کے یہاں زیادہ پا سکا، لیکن نئے فکشن (nouveau roman) کے آتے آتے 'بیانیہ' مصنف کے اپنے 'ڈسکورس' میں پوری طرح ڈوب گیا۔

'پس ساختیات' کے ضمن میں ہم دیکھیں گے کہ ژینت نے جس طرح بعض بنیادی تصورات کے تضادات کو پہلے قائم کیا اور پھر خود ہی اُن کو چیلنج کیا، اور منطقی طور پر بہ دلیل اُن کو مسترد کر دیا، اس فکری رویے نے آگے چل کر ژاک دریدا (Jacques Derrida) کے ایک بالکل نئے اور باغیانہ فلسفے 'ردِ تشکیل' (Deconstruction) کے لیے دروازہ کھول دیا۔

○

(ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات: گوپی چند نارنگ، اشاعت: دسمبر 1993، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی)

مصادر کتب

1. PROPP, VLADIMIR, THE MORPHOLOGY OF THE FOLKTALE (TEXAS UNIVERSITY PRESS, AUSTIN AND LONDON, 1968).*
2. LEVI-STRAUSS, CLAUDE, STRUCTURAL ANTHRO-POLOGY, TRANS. C.JACOBSON AND B.G. SCHOEPF (ALLEN LANE, LONDON, 1968).*
3. FREY, NORTHROP, ANATOMY OF CRITICISM (PRINCETON: PRINCETON UNIVERSITY PRESS 1957).*
4. GREIMAS, A.J., SEMANTIQUE STRUCTURALE (PARIS: LAROUSEE, 1966).
5. TODOROV, TZVETAN, GRAMMAIRE DU DECAMERON (THE HAGUE: MOUTON, 1969).
6. TODOROV, TZVETAN, POETIQUE DE LA PROSE, PARIS: SEUIL, 1971).
7. TODOROV, TZVETAN, THE FANTASTIC: A STRUCTURAL APPROACH TO A LITERARY GENRE. TRANS. R.HOWARD, CORNELL UNIVERSITY PRESS, ITHACA, 1975).
8. TODOROV, TZVETAN, INTRODUCTION TO POETICS, TRANS. R. HOWARD (THE HARVESTER PRESS, BRIGHTON, 1981).*
9. GENETES, GERARD, NARRATIVE DISCOURSE (BLACKWELL, OXFORD, 1980).*
10. GENETTE, GERARD, FIGURES OF LITERARY DISCOURSE, TRANS. A. SHERIDAN (BLACKWELL, OXFORD, 1982).
11. BELSEY, CATHERINE, CRITICAL PRACTICE, (METHUEN, LONDON, 1980).*
12. HAWKES, TERENCE, STRUCTURALISM AND SEMIOTICS (METHUEN, LONDON, 1986).*
13. SCHOLES, ROBERT, STRUCTURALISM IN LITERATURE (NEW HAVEN AND LONDON, YALE UNIVERSITY PRESS, 1976).*
14. SELDEN, RAMAN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY (SUSSEX, HARVESTER PRESS, 1985).*

ساختیات اور ساختیاتی تنقید

ساختیات اور ساختیاتی تنقید دو مترادف اصطلاحیں نہیں ہیں۔ ساختیاتی تنقید ایک تنقیدی نظریہ ہے کسی بھی دوسرے مثلاً مارکسی یا نفسیاتی تنقیدی نظریے کی طرح، جس کا مخصوص تعقلاتی فریم ورک ہے اور جو ادب کے تخلیقی عمل، ادب کے ثقافتی رشتوں اور ادب کی تفہیم میں قاری کی شرکت سے متعلق خاص تصورات رکھتا ہے۔ جب کہ ساختیات نہ نظریہ ہے (نظریے کے حقیقی مفہوم میں) اور نہ علم۔ یعنی ساختیات، مارکسیت یا وجودیت کی طرح نہ فلسفیانہ تھیوری ہے اور طبیعیات، بشریات اور نفسیات کی مانند باقاعدہ علم (Discipline) ہے بلکہ یہ جان کاری کا ایک خصوصی طریق ہے۔[1] اسے ایک خاص طرزِ تحقیق اور اسلوب فکر بھی کہا گیا ہے۔[2] اس طرزِ تحقیق کو انسانی سائنسوں میں بالخصوص بروئے کار لایا گیا ہے اور نتیجتاً ساختیاتی لسانیات، ساختیاتی بشریات، ساختیاتی نفسیات منظرِ عام پر آئی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ساختیاتی طریق کار (=ساختیات) اُس لسانیات مطالعے کے دوران میں اخذ اور اختیار کیا گیا تھا جو تاریخی لسانیات کے ردِّعمل میں کیا گیا تھا۔ یوں ساختیاتی لسانیات سے ہی ساختیات کا باقاعدہ آغاز سمجھنا چاہیے۔ بعد ازاں جب دوسرے سماجی علوم میں ساختیات کو برتا گیا تو دراصل ساختیاتی لسانی ماڈل کو ہی ملحوظ رکھا گیا اور ساختیاتی تنقید ساختیاتی لسانی ماڈل اور اس کے فلسفیانہ مضمرات پر ہی استوار ہے۔ ساختیاتی تنقید کے اصولوں، طریقِ کار، تصورات اور دیگر تنقیدی نظریوں سے اس کے مابہ الامتیاز کو تب ہی سمجھا جا سکتا ہے، جب ساختیات کا علم ہو۔

جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، ساختیات میں مرکزی عنصر ساخت ہے۔ گویا یہ ایک ایسا طریق مطالعہ ہے، جو ساخت کی جستجو کرتا یا ساخت کو مرتب کرتا ہے، مگر سوال یہ ہے کہ خود ساخت کیا ہے؟ یعنی کیا ساختیات میں ساخت کا عام فہم تصور کارفرما ہے (جس کے مطابق

ساخت، بناوٹ، وضع، ڈول، گھڑت اور ترکیب وغیرہ ہے) یا اس کا کوئی مخصوص اصطلاحی مفہوم ہے؟ اس ضمن میں عرض ہے کہ ساختیات کو ساخت کے عام فہم مطالب سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔

ساختیات میں ساخت ایک منفرد اور غیر عمومی اصطلاحی مفہوم کی حامل ہے۔ ساختیات سے قبل ساخت کے تین اصطلاحی معانی بالعموم رائج رہے ہیں۔ پہلے معنی کا تعلق آرکیٹکچر سے ہے یعنی آرکیٹکچرل ساخت۔ اس سے مراد مختلف اجزا کی تنظیم ہے، جس طرح اینٹوں کو باہم منظم کرکے عمارت کی 'ساخت' قائم ہوتی ہے۔ اس ساخت کی خاص بات یہ ہے کہ اس کے اجزا کو عملاً اور حقیقتاً الگ کیا جاسکتا ہے اور ہر جز کو منفرد وجود کے طور پر دکھایا گیا ہے۔ دوسری اصطلاح نامیاتی ساخت کی ہے۔ اس کا تعلق زندہ اجسام سے ہے، جس کے اجزا (اعضا و جوارح) ایک دوسرے سے حقیقتاً جڑے ہوئے ہیں اور جنھیں الگ کرنا اور پھر پہلے کی طرح جوڑنا ممکن نہیں ہوتا۔ تیسری اصطلاح، ریاضیاتی ساخت، ہے۔ یہ ساخت پہلی دو ساختوں کی طرح ٹھوس اجزا نہیں رکھتی، بلکہ تجریدی رشتوں کا کل ہے۔ لہٰذا یہ ایک ایسا ذہنی اور تعقلاتی ماڈل ہے جو مختلف سماجی اعمال، ثقافتی مظاہر کی وضاحت کرسکتا ہے، ان کی ماہیت اور کارکردگی کی توضیح کچھ اس طور پر کرسکتا ہے کہ ان کی کلیت کو گرفت میں لیا جاسکتا ہے۔ ریاضیاتی ساخت کے عناصر ترکیبی جدا اور منفرد حیثیت نہیں رکھتے، ان کی شناخت اور قیمت کل کے ساتھ ان کے رشتے کی مرہون ہوتی ہے۔ ساختیات نے آرکیٹکچرل اور نامیاتی ساخت؛ (جن پر ساخت کے عام فہم مفہوم کی پرچھائیاں دیکھی جاسکتی ہیں) سے تو کوئی غرض نہیں رکھی مگر ریاضیاتی ساخت کو کسی حد تک اپنا ہم نوا پایا ہے۔ 'کسی حد تک' اس لیے کہ انیسویں صدی کی معاشرتی سائنسوں میں 'ریاضیاتی ساختوں' کو ہی دریافت کرنے کی روش تھی اور یہ ساختیں مختلف سماجی وظائف اور اجتماعی انسانی ضرورتوں کے درمیان مماثلتی رشتے دریافت کرنے سے عبارت تھیں، یعنی یہ یکسانیت اور مماثلت کی بنیاد پر قائم ہوتی تھیں، جب کہ ساختیات فرق کو زیادہ اہمیت دیتی ہے اور مختلف و متنوع انسانی اعمال کے اندر ایک بنیادی ساخت کو تلاش کرتی ہے۔ یہ ایک بڑا فرق ہے۔ انیسویں صدی کی 'ساختیات' (جسے بعض نے Placeo-Structuralism کہا ہے) کا تعلق سماجی ساخت سے ہے، جب کہ بیسویں صدی کی ساختیات کلچر سے متعلق ہے[3] نہ صرف آخر الذکر کا دائرہ کار وسیع ہے بلکہ اس کا طریق کار بھی سائنسی ہے۔

ساختیات کے ضمن میں سوس ماہر لسانیات فردی ناں سوسیئر (Ferdinand de Saussure)

کی خدمات کی نوعیت وہی ہے جو مارکسیت کے ضمن میں کارل مارکس کی، تحلیل نفسی کے باب میں سگمنڈ فرائڈ کی اور حیاتیاتی نظریہ ارتقا کے سلسلے میں چارلس ڈارون کی ہے۔ سوسیئر (1857-1913)، کی کتاب A Course in Linguistic Study کو ساختیات کا نقطۂ آغاز سمجھا جاتا ہے۔ یہ کتاب سوسیئر کی وفات کے تین سال بعد 1916 میں چھپی تھی اور اسے سوسیئر کے شاگردوں نے اُن نوٹس کی مدد سے مرتب کیا تھا جو انھوں نے دورانِ کلاس لیے تھے۔ اس طرح سوسیئر کی کتاب اور ارسطو کی بوطیقا کم و بیش ایک ہی طریقے سے مرتب ہوئیں اور دونوں غیر معمولی طور پر اثر آفریں بھی ثابت ہوئیں اور دونوں کتابوں کے اسلوب اور فکر میں بعض ایسی خامیاں بھی موجود ہیں، جو اس طور مرتب ہونے والی کتابوں میں لازماً در آتی ہیں۔

سوسیئر کے لسانی مطالعات انیسویں صدی میں مروّج تاریخی لسانیات (جسے فلالوجی یا السنہ کہا گیا) کے ردّعمل میں ہوئے ہیں۔ تاریخی لسانیات، زبان کی تکلمی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر ہونے والی تبدیلیوں اور ان تبدیلیوں کے محرکات کا مطالعہ کرتی ہے۔ اس مطالعے سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ کسی زبان کی موجودہ صورت کن تاریخی تغیرات سے گزرنے کے بعد قائم ہوئی، ان تغیرات کو برپا کرنے والے عناصر کی شدھ بدھ حاصل ہوجاتی ہے۔ مگر تاریخی لسانیات اس سوال کا جواب دینے سے قاصد رہی کہ کوئی زبان لمحہ حاضر میں ایک مکمل ابلاغی نظام کے طور پر کیوں کر کام کررہی ہوتی ہے؟ وہ کون سے قوانین اور ضوابط ہیں، جو برابر زبان میں کارفرما ہوئے ہیں اور جن کی عمل آرائی سے زبان نہ صرف ایک اہم ترین وسیلۂ ابلاغ بنتی ہے، بلکہ یہ ثقافتی حرکیات سے بھی وابستہ ہوتی ہے۔ ان سوالات سے نبرد آزما ہونا تاریخی لسانیات کے بس میں نہ تھا، مگر یہ سوالات اس لیے اہم تھے کہ یہ زبان کے اس داخلی نظام کو سمجھنے کی تحریک دیتے تھے جو زبان کے تمام عناصر کو محتوی ہوتا ہے اور جس کو گرفت میں لینے سے مختلف لسانی عناصر کی وضاحت کی جاسکتی ہے ان سوالات کا جواب دینے کی خاطر سوسیئر نے زبان کا ایک زمانی (Synchronic) مطالعہ کیا۔ سوسیئر کی لسانیات کا مرکزی نکتہ زبان کے داخلی نظام اور زبان کے ایک مرکزی اصول کی دریافت ہے۔ مرکزی اصول کی دریافت کا مطلب لسانیات کو سائنس بنانا ہے مگر سوسیئر جس طور پر لسانی عناصر اور ان کے ثقافتی سرچشموں کی وضاحت کرتا ہے، وہ اس سے سوسیئر کی لسانیات فلسفہ بھی بن جاتی ہے۔ اس مرکزی اصول کو لسانی ساخت کا نام بھی دیا گیا ہے:

"The linguist must take the study of linguistic structure as his primary concern and relate all other manifestations of language to it." [4]

اس لسانی ساخت کا اصطلاحی نام لانگ (Langue) ہے۔ لانگ کسی بھی زبان کی تجریدی ساخت ہے، جو اس زبان کے بولنے والوں کے لاشعور میں مضمر اور کارفرما ہوتی ہے۔ معروف لفظوں میں اسے زبان کے قواعد، ضابطے یعنی گرامر کہا جاسکتا ہے کہ یہ گرامری قوانین کی طرح ہی زبان کے ترسیلی نظام کو کنٹرول کرتی ہے۔ جس طرح گرامر سے انحراف کرنے سے ابلاغ کے عمل میں رخنہ پڑتا ہے، اسی طرح لانگ کی عدم موجودگی بھی ابلاغ کو محال بنا دیتی ہے مگر لانگ گرامر سے اس لیے آگے کی چیز ہے کہ یہ لسانی ضابطوں کے سرچشموں کی وضاحت بھی کرتی ہے۔ سوسیئر نے لانگ کی صراحت کے لیے ایک اور اصطلاح پارول (Parole) استعمال کی ہے۔ پارول سے مراد گفتار ہے۔ گفتار کا سارا تنوع اور اس کا ابلاغ لانگ کی وجہ سے ہے۔ لانگ اگر تجریدی ساخت ہے تو پارول اس کا ٹھوس مظہر ہے۔ لانگ لاشعور ہے تو پارول شعور ہے۔ جس طرح لاشعور، شعور کے راستے سے ظاہر ہوتا ہے اور صرف اسی طریقے سے لاشعور کو سمجھا جاسکتا ہے اسی طرح لانگ اپنا اظہار پارول کے ذریعے کرتی ہے اور لانگ کو پارول کے ذریعے ہی گرفت میں لیا جاسکتا ہے۔ مگر واضح رہے کہ اس سے لانگ پر پارول کی برتری ثابت نہیں ہوتی۔ اس لیے کہ پارول کے سارے ممکنات اور امکانات لانگ کے مرہون ہیں۔ پارول خود مکتفی نہیں ہے۔ یہ جو تحریر و تقریر کے بے حساب پیرائے موجود ہیں یا موجود ہو سکتے ہیں یہ سب لانگ کے سبب ہیں۔ یعنی زبان کی اُس داخلی اور تجریدی ساخت کی وجہ سے ہیں، جسے کسی زبان کے بولنے والوں نے یکساں طور پر جذب کر رکھا ہے۔ یوں لانگ جہاں ابلاغ کو ممکن بناتی ہے وہاں یہ اظہار کے لامحدود امکانات کی تخلیق کا سرچشمہ بھی ہے۔ اکثر لوگوں نے لانگ کو قوانین کا ایک سخت گیر نظام کہا ہے۔ وہ نہ سوسیئر کے حقیقی مدعا کو پوری طرح سمجھ سکے ہیں نہ زبان میں اظہار و ابلاغ کی وسعتوں کا ادراک کر سکے ہیں۔ جوناتھن کلر نے وضاحت کی ہے کہ لانگ کے اصول تعزیری قوانین جیسے نہیں ہیں، تعزیری قوانین سماجی رویوں کو کنٹرول کرتے ہیں جب کہ لانگ لسانی اظہار کو کنٹرول کرنے سے زیادہ اظہار کی مخصوص یعنی لسانی صورتوں کے ممکنات کو تخلیق کرتی ہے۔[5] یہ وضاحت لانگ کو میکانکی قسم کے اصولوں کا مجموعہ قرار دینے کی غلط فہمی کا قلع قمع کرتی ہے اور لسانی اظہار کو تخلیقی ٹھہراتی ہے لیکن سوال یہ ہے کہ لانگ میں تخلیقی

جہت پیدا کیوں کر ہوتی ہے؟ اس کا ایک سیدھا سادا جواب یہ ہے کہ لسانی اظہار انسان کے ان محسوسات اور عملی سماجی ضرورتوں کا زائیدہ ہے، جن کی حد بندی کی جاسکتی ہے نہ پیش بندی۔ اس بنا پر مخصوص اور بندھے ٹکے لسانی پیرایوں یا میکانکی اظہاری رویوں کا تصور بھی نامناسب ہے۔ محسوسات کے حوالے سے اس امر کی سب سے اہم مثال شاعری ہے، جو زبان کے عام اصولوں سے روگردانی کرنے میں ذرا جھجک محسوس نہیں کرتی اور عملی ضرورتوں کے ضمن میں اس کی مثال بچے کی زبان یا کسی ناگہانی اور بحرانی لمحے میں بے ساختہ برتی جانے والی زبان ہے۔ شاعری، بچے کی زبان اور ناگہانی لمحے میں بولی جانے والی زبان کا ابلاغ عام زبان کی مانند بھی ہوتا ہے اور اس سے ہٹ کر بھی اور بڑھ کر بھی۔

واضح رہے کہ انسان کو لسانی صلاحیت تو فطرت کی طرف سے عطا ہوئی ہے مگر اس صلاحیت کو بروئے کار لانے کے سارے طریقے 'سماجی وضعتیں' (Social Product) ہیں گویا لسانی صلاحیت میں DNA طرز کا کوئی ایسا نظام نہیں کہ وہ ہمیشہ مخصوص طریقے سے ہی اپنا اظہار کرے۔ یہ معاشرہ ہے جو لسانی صلاحیت کے اظہار کا رخ متعین کرتا ہے:

"...The faculty of articulating words is put to use only by means of the linguistic instrument created and provided by society." 6

یوں زبان کا پورا نظام اور اس نظام کو بروئے عمل لانے کے سارے اسالیب سماج کے تخلیق اور مہیا کیے ہوئے ہیں۔ سوسیئر کی لسانیات کا یہ اہم ترین نکتہ ہے۔ اس نکتے کے ثقافتی اطلاقات اور فلسفیانہ مضمرات کی نشان دہی سے ہی تمام قابلِ ذکر ساختیاتی بصیرتیں پیدا ہوئی ہیں۔ اگر لسانی نظام سماجی تشکیل ہے تو اس کا صاف مطلب ہے کہ اسے فرد نے پیدا نہیں کیا، بلکہ افراد کے اس اجتماعی معاہدے نے پیدا کیا ہے، جو معرضِ تحریر میں تو نہیں آتا مگر کسی معاشرے کے تمام افراد اس معاہدے کی پابندی پر مجبور ہوتے ہیں۔ اگر کوئی اسے توڑنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ سماجی عمل سے باہر ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فرد زبان پیدا نہیں کرتا بلکہ اسے سیکھتا ہے اور زبان کے پہلے سے قائم نظام کے اندر اپنا اظہار کرتا ہے۔ یوں پورے کا پورا لسانی اظہار دراصل مستعار ہے۔ ساختیات جب اس زاویے سے فرد پر نظر ڈالتی ہے تو اسے یہ فرد کہیں نظر نہیں آتا اور وہ فرد یا موضوع (ساختیات کی محبوب اصطلاح) کی نفی کا اعلان کر دیتی ہے۔ اس بات پر بالعموم غور نہیں کیا گیا کہ ساختیات جب فرد کی نفی کرتی ہے تو اس کے سامنے

فرد کا کون سا تصور ہے؟ کیوں کہ خود ساختیات کی رُو سے ہر مطالعہ کسی نہ کسی تھیوری (آئیڈیالوجی) کی رُو سے ہوتا ہے۔ ساختیات کا جب طلوع ہوا تو جدیدیت/وجودیت نصف النہار پر تھی اور جدیدیت میں رومانیت کا تصور فرد راسخ تھا جس کے مطابق فرد مرکزِ کائنات ہے۔ اس تصور کو ہیومنزم کے فلسفے نے آسرا دے رکھا تھا۔

ساختیات نے اس جدید اور رومانی تصورِ فرد کو بے دخل کیا۔ یعنی فرد کو جو مرکزیت حاصل تھی اس کا خاتمہ کیا اور فرد کی مرکزیت کی جگہ سماجی اور ثقافتی کنونشنز کی مرکزیت کا اعلان کر دیا۔

سوسیئر چوں کہ زبان کی کلیت کو گرفت میں لینا چاہتا تھا اس لیے اس نے زبان کو نشانات کا ایک نظام قرار دیا۔ زبان کی اس تعریف میں اہم ترین مگر پیچیدہ جز نشان یعنی Sign ہے۔ سوسیئر سے پہلے زبان کو بالعموم اسم دہی (nomenclature) کا عمل سمجھا گیا ہے جس کا مطلب تھا کہ زبان اسما کے ذریعے اشیا (اور خیالات) کو پہچانتی ہے اور زبان کا بس یہی تفاعل ہے۔ غور کریں تو اس تصورِ زبان میں خیالات اور اشیا کو اسما اور الفاظ سے آزاد اور خود مختار سمجھا گیا ہے اور یوں لفظ (یا لسانی اکائی) کو دولخت تسلیم کیا گیا ہے۔ سوسیئر نے بھی لسانی اکائی کے دولخت ہونے کو قبول کیا، مگر خیالات کو آزاد اور لسانی اکائی سے الگ تصور کرنے پر کاری ضرب لگائی۔ سوسیئر نے لسانی اکائی کو لسانی نشان کہا اور لکھا کہ

> "A linguistic sign is not a link between a thing and a name, but between a concept and a sound pattern." 7

لسانی نشان کسی بھی زبان کی بنیادی اکائی، بولا یا لکھا ہوا لفظ ہے۔ سوسیئر نے نشان کے بھی دو حصوں کی نشان دہی کی۔ ایک کو اُس نے دال (Signifier) اور دوسرے کو مدلول (Signified) کا نام دیا۔ دال کوئی بھی بامعنی لفظ ہے، خواہ وہ لکھا گیا ہو یا بولا گیا ہو۔ مہمل لفظ بھی دال قرار پا سکتا ہے، اگر وہ کسی مہمل تصور کی نمائندگی کرتا ہو جب کہ مدلول اُس شے کا تصور ہے، جس کی نمائندگی کے لیے دال کو وضع کیا گیا ہے۔ شے کو referent کہا گیا ہے۔ مثلاً لفظ جگنو، دال ہے اور جگنو کا خیال (خود جگنو نہیں) مدلول ہے۔ خود جگنو referent ہے۔ نشان کی اس تقسیم میں اہم بات یہ ہے کہ وہ اشیا جن کی نمائندگی نشان کرتا ہے، وہ پس منظر میں چلی جاتی ہیں۔ چناں چہ جب ہم کوئی لفظ سنتے یا پڑھتے ہیں تو ہمارے ذہن میں شے کے بجائے شے کا خیال ایک Neural Event کے طور پر آتا ہے۔ لسانی نشان کی یہ وضاحت باور کراتی ہے کہ

جسے ہم اشیا سے متعلق گفتگو قرار دیتے ہیں، وہ فی الاصل اشیا کے تصورات سے متعلق ہوتی ہے مگر واضح رہے کہ یہ تصورات یعنی Signifieds اشیا کی ذہنی تصویریں ہیں نہ علمی تعقلات بلکہ ایسے Concepts ہیں، جو دال کی طرح فرق سے پہچانے جاتے ہیں۔

دال زبان کا مادی پہلو ہے اور مدلول اس کا غیر مادی اور ذہنی رخ ہے۔ عملاً یہ دونوں ناقابل تقسیم ہیں یعنی جب کوئی زبان بولی یا لکھی جارہی ہوتی ہے تو لسانی نشانات کی دوئی کو محسوس نہیں کیا جاتا۔ لسانی تجزیے میں ہی دال اور مدلول کو الگ الگ رکھا یا جاسکتا ہے۔ دال اور مدلول الگ الگ تو ہیں، مگر ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم بھی ہیں یعنی ہر دال کا کوئی مدلول ہے اور کوئی مدلول بغیر دال کے وجود نہیں رکھتا۔ دوسرے لفظوں میں ساختیاتی لسانی تجزیے کی زد سے کوئی معنی (مدلول) لفظ (دال) کے بغیر قائم نہیں ہوسکتا۔ اگر اس اصول کی تعمیل کریں تو کہا جاسکتا ہے کہ ہر حقیقت لفظ کے اور لفظ کی وجہ سے قائم ہے اور اگر ایسا ہے تو پھر حقیقت کا کوئی آزاد وجود بھی نہیں ہے۔ ہر حقیقت ایک لسانی تشکیل ہے۔

اس سے آگے سوسیئر نے لسانی نشان کے باب میں جو خیالات ظاہر کیے ہیں، وہ نہ صرف چونکا دینے والے ہیں مگر یہی وہ خیالات میں جن پر لیوی اسٹراس (ماہر بشریات)، رولاں بارت (نقاد)، میشل فوکو (تاریخی فلسفی) ژاک لاکان (ماہر تحلیل نفسی) اور ژاک دریدا (فلسفی اور نقاد) نے اپنے اپنے فکری نظاموں کی بنیادیں کھڑی کیں۔ سوسیئر نے واضح کیا کہ دال اور مدلول لازم وملزوم تو ہیں مگر دونوں میں جو رشتہ ہے وہ من مانا (Arbitarary) ہے۔ آسان لفظوں میں، کسی شے کی نمائندگی کے لیے جو لفظ وضع کیا جاتا ہے، وہ اس شے کی حقیقی فطرت اور داخلی خاصیت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ لفظ اور شے میں کوئی حقیقی، فطری اور منطقی رشتہ نہیں۔ الفاظ اور اسما اشیا کی اصل کو منعکس نہیں کرتے۔ لسانی نشان کا یہ تصور دوسرے نشانات سے مختلف ہے۔ جوناتھن کلر نے وضاحت کی ہے کہ نشان کی دراصل تین قسمیں ہیں: Index Icon اور Sign Proper۔ [8]

ایک سطح پر تمام نشانات یکساں ہیں کہ ہر نشان کا ایک معنی نما اور معنی ہوتا ہے مگر دوسری سطح پر تمام نشانات مختلف ہوجاتے ہیں کہ ہر نشان میں معنی نما اور معنی کے درمیان رشتہ مختلف ہوتا ہے۔ مثلاً Icon کے معنی نما اور معنی میں رشتہ مشابہت کا ہے۔ پورٹریٹ Icon ہے۔ پورٹریٹ پر بنی تصویر کا مفہوم اس شخص کا مرہون ہے جس کی یہ تصویر ہے اور یہ مفہوم تصویر اور صاحب تصویر

میں مشابہت کی وجہ سے قائم ہوتا ہے۔ Index کے معنی نما اور معنی میں رشتہ علت کا (Causal) ہے۔ دھواں اس بات کا اشارہ دیتا ہے کہ آگ جل رہی ہے یعنی دھوئیں کی علت آگ ہے جب کہ لسانی نشان کے معنی نما اور معنی میں رشتہ نہ مشابہت کا ہے نہ علت کا، بلکہ من مانا اور رواجی (کنونش) ہے۔ مثلاً پورٹریٹ' کو پورٹریٹ کہنا، 'آگ' کو آگ کہنا، کنونشنل ہے۔ آگ کو آتش، نار یا فائر کچھ بھی کہا جا سکتا ہے، خود آگ اور اس کو دیے گئے ناموں میں کوئی فطری اور منطق تعلق نہیں۔

شے کے لیے لفظ کا انتخاب اجتماعی ثقافتی عمل کے ذریعے ہوتا ہے۔ اسی لیے مختلف معاشروں میں ایک ہی شے کے مختلف نام ہوتے ہیں۔ اشیا کو نام دینے کا عمل تو آفاقی ہے، مگر نام دینے میں ہر معاشرہ آزاد ہے۔ گویا زبان سازی آفاقی چیز ہے، لیکن زبان کے قوانین/ کنونشنز مقامی ہوتے ہیں۔ ساختیات میں مقامیت کے تصور کا اصل پس منظر بھی یہی ہے۔ واضح رہے کہ صرف شے اور اس کے نمائندگی کرنے والے لفظ میں تعلق ہی من مانا اور ثقافتی نہیں ہے، بلکہ دال اور مدلول (یعنی شے کے بجائے شے کے تصور) میں رشتہ بھی ثقافتی ہے یعنی اشیا کے تصورات قائم کرنا اور انھیں سگنی فائر سے جوڑنا ہر ثقافت میں اپنے اپنے طور پر ہوتا ہے اس لیے ہر زبان میں کئی ایسے تصورات ہوتے ہیں، جو دیگر زبانوں میں نہیں ہوتے اور نہ جنھیں دوسری زبانوں میں تصور ہی کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً لفظ کتاب کے جو سگنی فائڈز ایک مذہبی معاشرے میں ہوتے ہیں، وہ سائنسی صنعتی معاشرے میں نہیں ہوتے۔ نیز الہامی مذہبی معاشرے اور غیر الہامی مذہبی معاشرے میں بھی کتاب کے مدلولات مختلف ہوتے ہیں۔

دال اور مدلول میں من مانے رشتے کے تصور پر دو حوالوں سے اعتراض ہو سکتا ہے۔ Onomatopoeic اور Exclamations کے حوالے سے۔ اوّل الذکر وہ الفاظ ہیں، جو کسی صور کی نقل ہیں، جب کہ ثانی الذکر وہ الفاظ ہیں، جو کسی جذباتی کیفیت میں بے ساختہ ادا ہوئے اور اس کیفیت کی لرزشوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ مگر سوسیئر کا جواب یہ ہے کہ یہ دونوں (حقیقی نہیں) قیاسی نقل ہیں۔ شروع میں ان الفاظ کی جو صورت تھی وہ امتداد زمانہ کے ساتھ باقی نہیں رہی۔ نیز ان کی تعداد بہت کم ہے۔

سگنی فائر اور سگنی فائیڈ کے رشتے کو من مانا اور ثقافتی قرار دے کر سوسیئر یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ زبان محض ایک فارم ہے، جو جوہر سے خالی ہے۔ جوہر کو ثبات حاصل ہے، وہ اٹل اور نا قابل

تغیر ہے۔ جب کہ فارم تغیر پذیر ہے جو ہر مابعد الطبیعیاتی صداقت کے بہ منزلہ ہے اور فارم ایک طبیعی (فطری نہیں) حقیقت ہے، جسے ثقافتی عوامل نے قائم کیا ہے۔ زبان کی فارم دراصل رشتوں کا ایک نظام ہے۔ سوسیئر کے مطابق یہ رشتے دو طرح کے ہیں۔ عمودی (Paradigmatic) اور افقی (Syntagmatic) زبان کے عمودی رشتے انتخاب کی بنیاد پر اور افقی روابط اتصال کی اساس پر استوار ہیں۔ عمودی رشتے دراصل فرق کے رشتے اور افقی روابط 'قربت کے رشتے ہیں' ہیں۔ مثلاً لسانی اظہار کے لیے پہلے کسی مخصوص لفظ کا انتخاب کرنا ہوتا ہے اور اس انتخاب کے لیے لفظوں کے بھنڈار کو کھنگالا جاتا ہے اور اس بھنڈر میں جتنے لفظ یا لسانی نشانات موجود ہیں، ان کے درمیان فرق کے رشتے ہیں اور فرق کی بنا پر ہی ہر لفظ کی پہچان اور انتخاب ممکن ہے۔ لسانی نظام میں کتاب اس لیے کتاب ہے کہ وہ گتہ ہے نہ قلم۔ لفظوں کے انتخاب کے بعد انھیں ایک بامعنی جملے میں جوڑنا، ان کے درمیان قربت کے رشتے کو قائم کرنا ہے۔ سوسیئر کی لسانیات میں زبان کے نحوی اصولوں سے زیادہ نشان کی ماہیت اور لسانی نظام میں اس کی قدر و قیمت پر زور موجود ہے۔

اگر لسانی نشان فقط فرق سے پہچانا جاتا ہے تو اس کا صاف مطلب ہے کہ لسانی نشان اور زبان کے دیگر عناصر قائم بالذات اور مستقل نہیں۔ بہ قول جان سٹورک:

> "It is the place which a particular unit, be it phonetic or semantic, occupies in the linguistic system which alone determines its value." 9

گویا لسانی نشان کی قدر (بامعنی) خود اپنے طور پر معین نہیں ہوتی بلکہ اس 'مقام' کی مرہون ہے جو لسانی نظام میں اسے ملا یا اس نے حاصل کر رکھا ہے۔ مثلاً لفظ علم کو لیجیے۔ صوتی سطح پر اس کی حدود وہ ہیں جو اسے لفظ علم یا الم اور ہلم سے ممیز کرتی ہیں اور معنوی سطح پر اس کی حدود اسے ادراک معرفت، عرفان وغیرہ سے الگ کرتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہر نشان کی حدود دراصل دوسرے نشانات سے فرق سے عبارت ہیں۔ یہیں ساختیات ایک اہم کلیہ وضع کرتی ہے۔ یہ کہ بغیر افتراق کے کوئی معنی ممکن نہیں۔ 10 اگر لسانی نشانات کے صوتی اور معنوی افتراقات ملحوظ نہ رکھے جائیں تو ان کے معانی قائم ہی نہ ہو سکیں۔ یہ افتراقات (Differances) بھی مطلق ہیں نہ فطرت کے پیدا کردہ ہیں بلکہ فقط روایت اور کنونشنز کے زائیدہ ہیں۔ لفظ علم کو مخصوص صوتی اکائی بنانا یا اسے معرفت سے مختلف مفہوم پہنانا ایک ثقافتی اور کنونشل عمل ہے اور

اسی بنا پر افتراقات حتمی بھی نہیں ہیں۔ ہر لفظ کی صوتی اور معنوی حدود قابل تغیر ہیں۔ یہاں سوسیئر کی لسانیات یا ساختیات کے دو اہم نکتوں کی نشان دہی ضروری ہے۔ ایک یہ کہ لسانی نظام کے اجزا (یعنی نشانات اور الفاظ) خود مکتفی جوہر نہیں ہیں، ان کی قدر و قیمت اس رشتے کی مرہون ہے، جو انھوں نے دیگر اجزا سے قائم کر رکھا ہے (اور یہ رشتہ فرق کا ہے) یوں زبان ایک مکمل نظام ہے۔ تمام معانی زبان کے نظام کے اندر اور فقط اسی کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ دوسرا نکتہ اسی سے منطقی طور پر جڑا ہوا ہے۔ جب معنی فرق سے پیدا ہو رہا ہے تو گویا لسانی نشانات ایک دوسرے پر منحصر (Interdependent) ہیں اور Relational Character رکھتے ہیں۔ چوں کہ نشانات اپنی معنی خیزی کے لیے ایک دوسرے پر منحصر ہیں، اس لیے یہ باہر کی دنیا سے بے نیاز بھی ہیں۔ یہ درست ہے کہ ہر نشان کسی حقیقی شے، مظہر یا کیفیت کے لیے وضع کیا جاتا ہے، مگر لسانی نظام کے اندر نشان کے معنی اس حقیقی شے کے حوالے سے نہیں، دوسرے نشانات سے فرق کی وجہ سے قائم ہوئے ہیں۔ اسی بات سے یہ عام فہم تصور بھی مسترد ہو جاتا ہے کہ زبان ایک شفاف میڈیم ہے، حقیقت کو جس کے آر پار دیکھا جا سکتا ہے۔ ساختیات لسانی اظہار کو کوئی معصومانہ، سادہ اور مستقیم فعل نہیں سمجھتی۔ یعنی زبان کے ذریعے حقیقت بعینہٖ اسی طرح ظاہر نہیں ہوئی، جس طرح وہ باہر، زبان کے نظام سے باہر موجود ہوتی ہے۔ ساختیات کی رُو سے حقیقت زبان کے اندر اور زبان کے وسیلے سے ہی تشکیل پاتی ہے۔ گویا حقیقت زبان کے اندر لکھی جاتی ہے، جسے پڑھنا پڑتا اور Decode کرنا پڑتا ہے۔ اس طرح ساختیات کی رُو سے حقیقت ایک متن (Text) ہے اور اس حقیقت میں خود انسان کی حقیقت بھی شامل ہے۔

اب تک کی بحث سے یہ واضح ہے کہ سوسیئر کی لسانیات (= ساختیات) زبان کی ایک ایسی کلیت کو دریافت اور مرتب کرنا چاہتی ہے، جو نہ صرف زبان کے تمام اجزا (اور ان کے رشتوں) کو محیط ہو بلکہ جو ان (ثقافتی) سرچشموں کی نشان دہی بھی کر سکے جو زبان کے ترسیلی ابلاغی عمل کو ممکن بناتے ہیں۔ سوسیئر نے اپنی لسانی تھیوری میں 'لانگ' اور 'نشان' کو بہ طور خاص اہمیت دی۔ جیسا کہ ان دونوں اصطلاحات کے معانی کی مذکورہ بالا وضاحتوں سے ظاہر ہے، یہ زبان کے ترسیلی عمل کو Conventionalized System کے تابع قرار دیتی ہیں۔ یہیں سوسیئر کی ساختیات، نشانیات تک پہنچتی ہے۔ سوسیئر سے پہلے امریکی فلسفی C.S. Pierce (1839-1914) نشانیات پر اظہار خیال کر چکا تھا، اس کے لیے اُس نے Semoitics کی

اصطلاح وضع کی تھی اور اس سے مراد The Formal Doctine of Signs لیا تھا۔ جب کہ سوسیئر نے سیمیالوجی کو The General Science of Signs کہا[11]۔ نشانیات نشانات (Signs) کا مطالعہ کرتی ہے اور ساختیات کی طرح ہی نشانات کے ثقافتی انسلاکات اور معانی کی جستجو کرتی ہے۔ نشانیات میں نشانات کا وہی تصور ہے جو ساختیات میں ہے۔ یعنی نشانات من مانے اور ثقافتی عمل کی پیداوار ہوتے ہیں اور ہر نشان ایک کوڈ ہے، جسے ڈی کوڈ کیا جاتا ہے۔ کسی شے کو نشان بنانے اور اسے ڈی کوڈ کرنے کے طریقے ہر ثقافت خود طے کرتی ہے۔ اس لیے نشانات کو ان کے مخصوص ثقافتی پس منظر میں ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ نشانیات میں نشانات کا دائرہ وسیع ہے یعنی نشانیات لسانی نشانات کے علاوہ نشانات کو بھی زیر مطالعہ لاتی ہے۔ مثلاً لباس، کھانے کے آداب، میل جول کے طریقے نشست و برخاست رسوم و رواج وغیرہ کو نشانات کے طور پر لیتی ہے کیوں کہ یہ سب Conventionalized Pratices ہیں۔ یہ معانی رکھتے ہیں اور معانی کا تعین اجتماعی تقلیدی عمل کے ذریعے ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کوئی مخصوص لباس ہو یا میل جول کا طریقہ، مصافحہ ہو یا جھکنا، پرنام ہو یا سلام یہ فی نفسہٖ کوئی معنی (اور کوئی جوہر) نہیں رکھتے، ان کے معانی کا تعین مخصوص ثقافت کرتی ہے۔ لسانی صلاحیت کی طرح میل جول کی جبلت تمام انسانوں میں یکساں طور پر موجود ہے، مگر میل جول کے طریقے اور ان طریقوں سے معانی نتھی کرنے کا عمل ہر ثقافت کا اپنا ہے۔

نشانیات میں ہر چند نشانات کا دائرہ وسیع ہو کر پورے کلچر کو محیط ہو جاتا ہے۔ مگر نشانیات کسی نشان کو الگ تھلگ مظہر قرار نہیں دیتی۔ وہ نشان کو کسی کلچر کے مجموعی نشانیاتی نظام (Signifying System) کی رُو سے معرضِ تجزیہ میں لاتی ہے۔ اس طرح ساختیات اور نشانیات دونوں جملہ ثقافتی نشانات کو، ایک دوسرے سے منسلک اور ایک دوسرے پر منحصر گردانتی ہیں۔ رچرڈ ہارلینڈ کے لفظوں میں:

> "Truly, the total interdependent system of a society's meaning categories carries a total interdependent way of looking at the world." 12

یعنی کسی ثقافت کے مختلف مظاہر اور اعمال کو ایک ایسے کُل کے طور پر لیا جانا چاہیے، جس کے اجزا ایک دوسرے سے نامیاتی ربط رکھتے ہیں اور اسی ربط کی وجہ سے بامعنی بنتے ہیں۔ ان تصریحات سے یہ گمان ہوتا ہے کہ جیسے نشانیات، لسانیات سے الگ ہو جاتی ہے مگر یہ گمان ہی

ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نشانیات نشانات کے مطالعے کے لیے (سوسیئر کی) لسانیات کو ہی ماڈل بناتی ہے۔ اس کے باوجود کہ کسی ثقافت کے مجموعی نشانیاتی عمل (Semiological Process) میں لسانیات محض ایک جز ہے۔ اس کا جواز خود سوسیئر نے پیش کیا ہے:

> "We may therefore say that signs which are entirely arbitrary convey better than others the semiological process. That is why the most complex and the most wide spread of all systems of expression, which is the one we find in human language, is also the most characteristic of all. In this sense, linguistics serves as a model for the whole of semiology, even though language represents only one type of semiological system." 13

اس طرح ساختیات اور نشانیات دونوں میں لسانیات کو ایک ماڈل کے طور پر ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ساختیات نے لانگ کو اور نشانیات نے نشان کے تصور کو بالخصوص اہمیت دی ہے۔ ساختیات اور نشانیات کے تحت ہونے والے ثقافتی، نفسیاتی، بشریات، ادبی، فلسفیانہ اور تاریخی مطالعات میں لسانیات کی یہ اہمیت برقرار رہی ہے اور ہر مظہر کو زبان اور متن کے طور پر پڑھے جانے کی روش وجود میں آئی ہے۔

یہاں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا سوسیئر سے پہلے انسان کے ثقافتی اور معنیاتی اعمال کے ضمن میں لسانیات کے اہمیت کا احساس نہیں تھا اور سوسیئر نے جو لسانی ماڈل پیش کیا ہے وہ سو فیصد سوسیئر کی ہی اختراع ہے؟ تفصیل میں جانے کا یہ محل نہیں، مگر چند اہم حقائق کا اظہار ضروری ہے۔ پہلے مذکورہ سوال کے دوسرے حصے کو لیجیے۔ سوسیئر کی لسانیات اضدادی جوڑوں (Binary Opposites) پر مشتمل ہے اور ایک جوڑا لانگ اور پارول سے عبارت ہے۔ لانگ اور پارول سے ملتا جلتا تصور سوسیئر سے پہلے پروشیا (جرمنی کی ریاست) کے Wilhelm von Humboldt (م 1835) پیش کر چکے تھے۔ انھوں نے کہا کہ زبان خارجی اور داخلی صورتیں رکھتی ہیں۔ خارجی صورت سے مراد آوازیں ہیں، جو زبان کا خام مواد ہیں جب کہ داخلی صورت سے مراد زبان کی ساخت اور گرامر ہے۔ زبان کی گرامر اور ساخت کو زبان کے خام مواد (آوازوں) پر لاگو کیا جاتا ہے۔ اسی طرح انھوں نے یہ بھی لکھا کہ زبان محض اظہار نہیں، بلکہ ان تہہ نشین قوانین پر بھی بنی ہے جو اس اظہار کو ممکن بناتے اور منضبط کرتے ہیں 14 اس نظریے کو سوسیئر کی لانگ کا

پیش رو قرار دیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح انیسویں صدی ہی کے Hippolyte Taine نے 170 میں دال اور مدلول میں فرق کیا تھا۔ تاہم اس نے Sense اور Sound کے مفہوم میں دال اور مدلول کو لیا تھا۔ زبان کے (arbitrary) ہونے کا تصور بھی کسی نہ کسی شکل میں ہابز، لاک، لیبنیز، برکلے، فشٹے اور ہیگل کے ہاں مل جاتا ہے۔ مثلاً ہیگل نے نشان اور علامت کا فرق بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "...in symbol there is a direct relation between meaning and its vehicle, in sings, by contrast there is no such relation." 15

یعنی نشان من مانا ہے، مگر علامت کسی نہ کسی منطق، مشابہت یا قربت پر استوار ہوتی ہے۔ اس طرح Icon اور Index ہیگل کے ہاں علامت ہوں گے۔

سوسیئر ہر چند اپنی لسانیات کو سائنس بنانا چاہتا تھا، مگر اس نے لسانی نظام کے تجزیے میں جن ثقافتی سوالات کو چھیڑا اور ان سوالات کے جو مختلف النوع مضمرات تھے، ان سے سوسیئر کی لسانیات فلسفے کے قریب آگئی۔ نتیجتاً سوسیئر کے لسانی نظریات انسان کے تصورِ ذات، تصورِ حقیقت، انسان اور دنیا کے رشتے سے متعلق بعض چونکا دینے والی فلسفیانہ بصیرتوں کو جنم دیتے ہیں۔ سوسیئر سے پہلے اور سوسیئر کی فکر کے متوازی لسان کو فلسفیانہ فکر میں برتا گیا ہے۔ اس طرح زبان کی فلسفیانہ اہمیت کا احساس پیدا کرنے اور زبان کی تھیوری کو اہم فکری وثقافتی مسائل کی تفہیم و تجزیے میں بروئے کار لانے کے ضمن میں سوسیئر کو اولیت حاصل نہیں ہے۔ تاہم سوسیئر کی لسانی تھیوری کی فلسفیانہ جہت کے صحیح ادراک کے لیے اسے 20 ویں صدی کے 'لسانی تجزیے' (Linguistic Analysis) کے مقابل رکھنا ضروری ہے۔

'لسانی تجزیہ' 20 ویں صدی کے مغربی فلسفے کا محبوب موضوع ہے۔ دو وجوہ سے۔ اوّل یہ احساس کہ زبان انسان کی ایک ممتاز خصوصیت ہے۔ انسان دوسرے جانوروں سے اس لیے ممتاز ہے کہ انسان سوچ سکتا، تجزیہ کر سکتا اور پھر ان کی روشنی میں فیصلے کر سکتا ہے۔ سوچنے اور تجزیہ کرنے کا سارا عمل زبان کی وجہ سے، زبان کے ذریعے اور زبان کے اندر انجام پاتا ہے۔ چنانچہ زبان کی ماہیت اور حدود کا تجزیہ کرنے سے خود انسانی فکر کی ماہیت اور حدود کو سمجھا جاسکتا ہے۔ (زبان کی اہمیت کا یہ احساس ساختیات اور نشانیات میں بھی ہے، ایک دوسرے طرزِ استدلال کے ساتھ) لسانی تجزیے کا دوسرا محرک یہ خیال تھا کہ فلسفے کے تمام مسائل دراصل لسانی مسائل

ہیں 16۔مثلاً آزادی، ارادہ، صداقت، حسن، خیر، شر، خدا اور انسان کی فلسفے میں جو تعریفیں پیش کی گئی ہیں وہ درحقیقت ان اصطلاحات فلسفہ کے معانی کے تعین کے ضمن میں ہی وضع ہوئیں۔

ویسے تو لسانی تجزیہ تمام قابلِ ذکر فلسفیوں کے ہاں ملتا ہے۔ تاہم 20 ویں صدی میں اسے برٹرینڈ رسل، جی۔ ای۔ سور، لڈونگ وٹگنسٹائن اور ویانا سرکل کے فلاسفہ نے بالخصوص رواج دیا۔ ویانا سرکل سے وابستہ فلسفیوں نے منطقی اثباتیت (Logical Postivism) کی تھیوری پیش کی تھی۔ اسی سرکل کے فلاسفہ نے ہی یہ دعویٰ کیا کہ تمام فلسفیانہ مسائل دراصل لسانی تجزیے کے مسائل ہیں۔ مثلاً روڈولف کارنیپ (Rudolf Carnap) نے فلسفیانہ مسائل پیش کرنے کے دو طریقوں میں امتیاز کیا۔ ایک کو اس نے مادی طریق (The material mode) اور دوسرے کو رسمی طریق (The formal mode) کا نام دیا۔[17] مادی طریق میں فلسفیانہ مسائل کو اس طور پیش کیا جاتا ہے، جیسے یہ مسائل دنیا سے متعلق ہوں اور رسمی طریق میں مسائل کی پیش کش لسانی مسائل کے طور پر ہوتی ہے۔ مثلاً 'خیر' ایک فلسفیانہ سوال ہے۔ اگر اسے اس طور پر پیش کیا جائے کہ خیر کیا ہے؟ تو یہ مادی طریق ہوگا کہ اس طرح خیر (مادی) دنیا سے متعلق مظہر مقصود ہوگا اور اگر اسے یوں پیش کیا جائے کہ خیر سے مراد کیا ہے؟ تو یہ رسمی طریق ہوگا کہ اس طرح لفظ خیر کی ان معنوی دلالتوں کو سمجھنے کی سعی ہوگی، جو اسے دوسری فلسفیانہ اصطلاحات سے الگ کرتی ہیں۔ روایتی فلسفیوں نے فلسفیانہ مسائل کو مادی طریق میں پیش کیا ہے اور منطقی اثباتیت والے ان مسائل کو رسمی طریق سے پیش کرتے ہیں۔ اس طرح ان لوگوں نے مسائل کی تفہیم میں 'مسائل کی زبان' کو بنیادی اہمیت دی نہ کہ زبان کو۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد وٹگنسٹائن اور آسٹن (John L. Anstin) نے منطقی اثباتیت کے برعکس عام زبان کی تھیوری پیش کی۔ ان کا خیال تھا کہ روزمرہ عام استعمال ہونے والی زبان کے تجزیے سے تمام اہم فلسفیانہ مسائل کا حل تلاش کیا جاسکتا ہے کیوں کہ عام زبان ان تمام باتوں، رابطوں اور امتیازات کی حامل ہوتی ہے، جنھیں کئی نسلوں نے انسانی ضرورتوں کی خاطر سوچا ہوتا ہے اور یہ اس رسمی زبان سے مختلف اور کہیں وسیع ہوتی ہے، جسے منطقی اثباتیت کے مکتب نے اہمیت دی تھی۔ یوں عام زبان کی تھیوری میں بڑی حد تک خود زبان کی اہمیت کا احساس موجود ہے۔ آگے چل کر وٹگنسٹائن نے زبان کی ایک اور تھیوری دی، جو دراصل عام اور خاص زبان کے امتزاج سے عبارت ہے۔ اُس نے سائنس، مذہب، فلسفے، اخلاقیات اور دیگر

انسانی سرگرمیوں سے متعلق زبان میں فرق کیا ہے اور یہ نظریہ پیش کیا کہ زبان کی ہر صورت انسانی زندگی کی مخصوص صورت کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس لیے اگر ہم کسی مخصوص طرزِ زندگی کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں تو اس سے وابستہ زبان کا تجزیہ کرلیں۔ مذہبی زبان کے تجزیے سے ذہنی طرزِ زندگی کو سمجھا جاسکتا ہے، سائنسی زبان کے تجزیے سے سائنسی طرزِ فکر اور طرزِ حیات کی تفہیم کی جاسکتی ہے۔ گویا ہر تجربے اور ہر علم کی اپنی زبان ہے اور تجربے کی ساری لرزشیں اور علم کی جملہ جہتیں اس کی زبان میں منتقل ہوجاتی ہیں۔ غور کریں تو اس نظریے میں دراصل کارنیپ کے مادی اور رسمی طریق کو یکجا کیا گیا ہے۔ وٹگنسٹائن کا یہ بھی خیال تھا کہ کسی مخصوص طرزِ زندگی یا اس کی زبان کو باہر سے معرضِ تجزیہ میں نہیں لایا جاسکتا۔ اسے صرف اندر سے، اس کی اپنی اصطلاحات، لفظیات کی رو سے سمجھا جاسکتا ہے اور (صداقت پسند) فلسفے کا یہی کام ہے[18] یعنی مذہبی تجربے کو سائنسی حقیقت پسندی کے اصول سے سمجھا جاسکتا ہے نہ جانچا جاسکتا ہے۔ دیکھا جائے تو وٹگنسٹائن کا یہ نظریہ فلسفیانہ کم اور اخلاقی (اور دفاعی) زیادہ ہے۔ کسی تجربے یا علم کی اصل اساس کا لحاظ رکھنا ایک اخلاقی تقاضا ہوسکتا ہے، مگر سوال یہ ہے کہ کیا تجربے یا علم کو اندر سے سمجھنے کے لیے دوسرے اور 'باہر' کے زاویہ نظر کے بغیر کام چل سکتا ہے؟ کسی تجربے کے تحت جینا اور بات ہے اور اس کی تفہیم و تعبیر دوسری بات ہے۔

اب یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ سوسیئر کے ہاں اور لسانی تجزیے والوں کے ہاں زبان کو ملنے والی اہمیت میں فرق کیا ہے۔ ہر چند دونوں کے ہاں یہ احساس مشترک ہے کہ زبان کے ذریعے انسانی فکر اور فلسفے کے سوالات کی گرہیں کھولی جاسکتی ہیں مگر بڑا فرق یہ ہے کہ لسانی تجزیے والے زبان اور اسلوب کے مفکر ہیں اور سوسیئر 'لسانیاتی مفکر' ہے۔ سوسیئر نے زبان کی سائنس کو اور لسانی تجزیہ کرنے والوں نے عام اور خاص زبان کے مطالعے کو اپنا موضوع بنایا۔ سوسیئر زبان (کسی ایک زبان یا زبان کے کسی ایک اسلوب کو نہیں) کی ساخت تک پہنچتا ہے اور زبان کی کلیت پسندانہ تھیوری پیش کرتا ہے، جس کی مدد سے مجموعی انسانی صورت حال کی وضاحت ہوسکتی ہے۔ (یہ دوسری بات ہے کہ مجموعی صورت حال کا تصور کرتے ہوئے اس صورتِ حال کے مخصوص انفرادی گوشے نظر انداز بھی ہوجاتے ہیں۔)

جیسا کہ ابتدا میں بیان ہوا ساختیاتی تنقید، ساختیات یا سوسیئر کے یک زمانی، کلیت پسندانہ، اضدادی جوڑوں پر مبنی، نشانات کے نظام اور نشان کے دال اور مدلول میں منقسم ہونے

سے عبارت لسانی ماڈل پر مبنی ہے۔ گویا ساختیاتی تنقید کا سرچشمہ سوسیئر کی لسانیات ہے۔ یہ سوال زیر بحث رہا ہے کہ کیا لسانیات کو ادبی تنقید کی بنیاد بنایا جا سکتا ہے؟ اس سوال کا ایک عمومی اور ایک خصوصی رخ ہے۔ عمومی رخ سے یہ سوال ادب و نقد ادب اور زبان کے رشتے کو معرض بحث میں لاتا ہے اور خصوصی رخ سے سوسیئر کے لسانی ماڈل (اس کے ثقافتی و فلسفیانہ مضمرات سمیت) اور ادب کے تعلق کو یہ سوال چھیڑتا ہے۔ تو دوروف کی یہ تدلیل کہ چوں کہ ادب زبان ہے، اس لیے زبان سے متعلق کوئی بھی علم ادب کی تفہیم میں کارگر ہے[19] اور بارت کا یہ استدلال:

"Language is literature's being, its very world." 20

لسانیات اور ادب کے رشتے کو عمومی زاویے سے دیکھنے سے عبارت ہیں۔ یہ بات بالکل سامنے کی ہے کہ ادب تحریری صورت میں ہوتا ہے۔ یوں ادب زبان کے ذریعے، زبان کے اندر اور زبان کے تحت قائم ہوتا ہے۔ اس لیے زبان اور ادب کے رشتے کی ناگزیریت اور لزوم میں کوئی شک نہیں۔ اس زاویے سے یہ دلیل قوی لگتی ہے کہ زبان سے متعلق کوئی بھی علم ادب کی تفہیم میں معاون ہے۔ مگر ذرا سا غور کرنے سے اس دلیل کا بودا پن نمایاں ہو جاتا ہے۔ ادب زبان بلکہ تحریری زبان کے ذریعے ضرور وجود میں آتا ہے (اور بارت کی رائے میں تو ادب سوچنے، بتانے اور محسوس کرنے کے بجائے تحریر کے عمل میں وجود رکھتا ہے) مگر ادب کی زبان عام روزمرہ زبان یا مختلف علوم کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ اسی بنا پر رومن جیکب سن نے زبان کے ایک سے زائد تفاعل کی نشان دہی کی اور یہ بتایا کہ ادب کا ناادب سے فرق لسانی تفاعل کے فرق کا پیدا کردہ ہے۔ سادہ لفظوں میں ادب میں زبان کی وہ کارکردگی نہیں ہوتی، جو ناادب میں ہوتی ہے۔ اس صورت میں زبان سے متعلق ہر علم ادب کی تفہیم اور تجزیے میں مدد نہیں کر سکتا۔ زبان سے متعلق علم میں زبان کی تاریخ، زبان کی ساخت، حرفوں اور لفظوں کی اصوات، الفاظ کے ماخذ، الفاظ کے معانی جملہ بندی کے قواعد وغیرہ کی بابت تحقیقات شامل ہیں۔ ہر چند اسلوبیاتی تنقید نے صوتیات، لفظیات اور معنیات پر اپنا مدار رکھا ہے، مگر یہ مکتب تنقید نہایت محدود سطح پر ادب کے مطالعے میں کارآمد ہے۔ یہ ادبی مطالعے کو سائنسی مطالعہ بنا کے رکھ دیتا ہے اور یہیں سے اس کی محدودیت خود اسی کا منھ چڑانے لگتی ہے۔ لہٰذا ادب اور لسانیات کا رشتہ مخصوص حدود اور بعض شرائط کا پابند ہے۔ سوسیئر نے لسانی نشان کا جو تصور پیش کیا اور نشانیات کے ضمن میں جو کچھ لکھا، وہ امکانات رکھتا ہے۔ نشانیات کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ کوئی

نشان الگ تھلگ مظہر نہیں۔ ہر نشان کو کسی ثقافت کے مجموعی نشانیاتی نظام کے اندر ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ گویا ثقافتی نشانات کا ایک نیٹ ورک ہوتا ہے اور اسی نیٹ ورک کی نسبت سے نشان کے مفہوم و مقصد کا تعین ہوتا ہے۔ ادب بھی ایک نشانیاتی عمل (Semiological Process) ہے، اس لیے اسے پورے ثقافتی نشانیاتی نظام سے نسبت کے تحت سمجھنا ممکن اور مناسب ہے اور ثقافتی نشانیاتی نظام کی تفہیم کے ضمن میں سوسئیر نے لسانیات کو ایک ماڈل قرار دیا۔ واضح رہے کہ لسانیات سے سوسئیر کی مراد خود اس کی پیش کردہ لسانیات ہے۔ لسانیات اور ادب کے رشتے کے ضمن میں جوناتھن کلر کے خیالات سوسئیر کی وضاحتوں کا ہی عکس ہیں۔ مثلاً کلر کا یہ کہنا کہ سماجی اور ثقافتی مظاہر محض مادی اشیا و واقعات نہیں بلکہ وہ (نشان کی طرح) معنی کی حامل اشیا اور واقعات ہیں اور یہ معنی ان نشانات کے اندر نہیں بلکہ ان کے باہمی رشتوں کا مرہون ہے۔[21] سوسئیر کے مندرجہ بالا خیال سے ہی ماخوذ ہے۔ رومن جیکب سن نے ادبی مطالعات میں لسانیات کو برتنے کے ضمن میں جو رائے دی ہے، وہ بھی توجہ طلب ہے۔ اس کے خیال میں لسانیات اس وقت ادب (کی شعریات) کی تفہیم میں کارآمد نہیں رہتی، جب وہ گرامر یا زبان کی خارجی ساخت کے non-semantic مسائل تک محدود ہو[22]۔ مگر جہاں لسانیات زبان کے معنیاتی عمل، زبان کی داخلی ساخت اور اس ساخت کی تشکیل کرنے والے عوامل کا احاطہ کرتی ہو، وہاں یہ ادب کی شعریات کی دریافت اور تجزیے میں مدد ہی نہیں راہنمائی بھی کرتی ہے۔ اس وضع کی لسانیات، جیکب سن کے نزدیک، دوسرے نشانیاتی نظاموں (ادب، فیشن، فلم، فن تعمیر، بشریات وغیرہ) سے مماثلت رکھتی ہے اور اس بنا پر ان سب کے مطالعے میں کارآمد ہے۔ یہیں سے ہر ثقافتی مظہر کو زبان کے طور پر اور ایک متن کی حیثیت سے زیر مطالعہ لانے کی ایک تحریک چلی، جس نے علوم (بشریات، نفسیات، تاریخ) نظریات (مارکسیت، مظہریت) فلسفے (ڈی کنسٹرکشن) اور سماجی و ادبی مطالعات کو شدت سے متاثر کیا۔

یوں تو ساختیاتی تنقید میں سوسئیر کے لسانی ماڈل کے متعدد نکات کو کارفرما دیکھا جاسکتا ہے۔ مگر جس نکتے نے ساختیاتی تنقید کے مرکزی داعیے کی تشکیل کی، وہ لانگ ہے۔ لانگ زبان کا وہ تہ نشین نظام ہے جس کی وجہ سے گفتگو اور تحریر کے تو بے تو اور بے حساب پیرائے تخلیق ہوئے ہیں۔ یہ نظام گفتگو/تحریر سے الگ وجود نہیں رکھتا، بلکہ گفتگو کے اندر اسی طرح موجود ہوتا ہے جس طرح پانی کے اندر اس کی لہر یا کسی کھیل کے اندر اُس کے قوانین۔ جب ادب کو زبان

تصور کیا گیا تو یہ سمجھا گیا کہ ادب کی بھی ایک لانگ ہے جسے ساخت اور شعریات (Poetics) کا نام دیا گیا اور یہ خیال کیا گیا کہ جس طرح لانگ کی وجہ سے زبان میں معنی کا تفاعل قائم ہوتا ہے، اسی طرح شعریات بھی زیر سطح کارفرما رہ کر ادب کو بہ طور ادب قائم کرتی ہے۔ یہ شعریات ہی ہے جس کی وجہ سے اور جس کے تحت کوئی تحریر ادب پارہ کہلانے کے قابل ہوتی ہے۔ اس طرح ساختیاتی تنقید روسی فارملزم کی طرح ان اصولوں کو دریافت کرنے میں سرگرم ہوتی ہے، جو ادب کی ادبیت کے ضامن ہیں۔ اسی بنا پر روسی فارملزم کو ساختیاتی تنقید کا پیش رو بھی قرار دیا گیا ہے۔ تاہم دونوں مکاتب ادب کی 'ادبیت' کا تعین مختلف اصولوں اور مختلف بنیادوں پر کرتے ہیں۔

اگر زبان کی لانگ کی طرح ادب کی بھی لانگ یا شعریات ہے تو یہ شعریات ادبی متون کے اندر اُسی طرح رواں ہوتی ہے، جس طرح جملوں کے اندر لانگ۔ لانگ کی وجہ سے جملے بامعنی بنتے ہیں اور شعریات کی وجہ سے متون میں معانی پیدا ہوتے ہیں۔ چنانچہ شعریات وہ سرچشمہ ہے جہاں سے ادبی متون کو حیات ملتی ہے۔ ساختیاتی تنقید ادب کے اس سرچشمہ حیات تک پہنچنے کی سعی کرتی ہے۔ جس طرح لانگ زبان کا کلی تصور دے دیتی ہے، شعریات بھی ادب کے بارے میں ایک کلیت پسندانہ تصور تشکیل دیتی ہے۔ یوں ساختیاتی تنقید ادب کی ایک کلی ساخت مرتب کرنے کا جوکھم اٹھاتی ہے۔

یہ تو واضح ہے کہ ادب کا بہ طور ادب قائم ہونا اور ادب پارے میں معانی کا پیدا ہونا تہ نشینی ساخت یا شعریات کا مرہون ہے مگر سوال یہ ہے کہ خود شعریات ایک آزاد وجود ہے یا یہ بھی کسی اور پر منحصر ہے؟ اس سوال کے دو مختلف جواب دیے گئے ہیں۔ رومن جیکب سن کا خیال ہے کہ ادب کی شعریات دراصل یک لسانی تفاعل ہے۔ لسانی تفاعل ایک سے زائد ہیں۔ (تفصیل آگے آئے گی) شعریات ان میں سے ایک ہے۔ گویا ادب کی شعریات کا لسانی تجزیے میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ جب کہ رولاں بارت اور تو دوروف کا خیال ہے کہ شعریات ثقافتی کوڈز اور کنونشنز عبارت ہے۔ یوں شعریات کا ماخذ ثقافت ہے۔ ثقافت معنی آفرینی کے لیے علامتیں، کوڈز اور کنونشنز وضع کرتی ہے۔ ادب کی شعریات ان علامتوں اور کوڈز کو مستعار لیتی ہے اور ایک سسٹم کی صورت دیتی ہے۔ لہٰذا ساختیاتی تنقید جس سسٹم یا شعریات کو اپنا ہدف بناتی ہے، وہ ادب کی اپنی ملک نہیں، بلکہ اسے ثقافت سے مستعار لیا گیا ہوتا ہے۔ اس طرح ساختیاتی تنقید اپنی اس مطالعاتی نہج کے وسیلے سے ادب کے بارے میں کچھ نئے تصورات پیش کرتی

ہے۔ مثلاً یہ کہ ثقافتی شعریات پر منحصر ہونے کی بنا پر ادب کو خودمختار قرار نہیں دیا جا سکتا۔ نئی تنقید نے ادب کو خودکفیل اور خودمختار اکائی ٹھہرایا تھا۔ ساختیاتی تنقید نے نئی تنقید کے اس محوری تصور کو رد کیا۔ دوم ساختیاتی تنقید ادبی مطالعے کو مخصوص ثقافتی مطالعہ قرار دیتی ہے۔ وہ براہِ راست ادبی متن پر مرکوز ہونے کے بجائے اس ماورائے متن نظام کو کھوجنے کی کوشش کرتی ہے جس کی وجہ سے متن میں معانی پیدا ہوئے ہیں۔ ساختیاتی تنقید کی منزل متن کے معانی نہیں، معانی پیدا کرنے والا نظام ہے۔ گویا 'کیا' کے بجائے 'کیسے' کی تدبیر کرتی ہے۔ اس طرح ساختیاتی تنقید دیگر تنقیدی مکاتب سے ایک بالکل مختلف نہج اختیار کرتی ہے۔ ساختیاتی تنقید اس اعتبار سے تو متن اساس ہے کہ یہ تاریخی و سوانحی عناصر کو مطالعہ متن سے الگ رکھتی ہے (یوں تاریخی سوانحی تنقید سے الگ ہو جاتی ہے) مگر یہ نئی تنقید کی طرح متن کو خودمختار تصور کر کے اس کے ہیئتی و ترکیبی اجزا کے مطالعے سے بھی کوئی سروکار نہیں رکھتی اور نہ ہی متن کی تشریح، توضیح اور تعبیر کرتی ہے۔ تودوروف کے مطابق:

> "In Contradistinction to the interpretation of particular works, it does not seek to name meaning, but aims at a knowledge of the general laws that preside over the birth of each work." 23

یوں ساختیاتی تنقید، تنقید کے عمومی روش سے یکسر الگ راہ اپناتی ہے۔ تنقید کے عمومی تصور کی رو سے فن پارے کے معانی دریافت یا متعین کیے جاتے ہیں، ان معانی کی توضیح اور تعبیر کی جاتی ہے مگر ساختیاتی تنقید معنی کی بجائے ساخت تک پہنچتی ہے واضح رہے کہ ساختیاتی تنقید یہ دعویٰ نہیں کرتی کہ فن پارے میں معانی ہوتے ہی نہیں ہیں، یا معانی بالکل عیاں ہوتے ہیں اور توضیح و تعبیر سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید کی مطالعاتی روش رہی ہے جو ساختیاتی لسانیات کی ہے۔ لسانی ماہر جملے کے معانی بتانے کے بجائے ان عمومی اصولوں کو بیان کرتا ہے، جملے میں جن کی وجہ سے معانی جنم لے رہے ہوتے ہیں۔ ساختیاتی تنقید کی رو سے ادبی متن میں معانی ہوتے ہیں، مگر معلق (Suspended) اور گریز پا (elusive) ہوتے ہیں۔

معانی سے سروکار نہ رکھنے کی بنا پر ساختیاتی تنقید ادبی متن (کے معانی) کے سچے اور جھوٹے چھوٹے اور بڑے، مقصدی اور غیر مقصدی، اخلاقی و افادی اور بے غرض ہونے سے بھی کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ ساختیاتی تنقید متن کو ایک لسانی تشکیل اور نشانیات کا نظام

(System of signification) قرار دیتی ہے۔ چنانچہ رولاں بارت کہتا ہے کہ متن کی زبان نہ سچ ہوتی ہے نہ جھوٹ، وہ بس Valid اور non valid ہوتی ہے۔ اُس وقت زبان Valid ہے، جب وہ ایک مربوط نشانیاتی نظام (Coherent System of Signs) کی حامل ہے۔ لہٰذا ساختیاتی نقاد کا کام زبان اور معنی کے سچے اور جھوٹے ہونے کا فیصلہ کرنے کے بجائے یہ دیکھنا ہے کہ آیا متن ایک ایسی زبان کا حامل ہے جو Valid ہو اور ایک مربوط نشانیاتی نظام ہو۔

"...Its function is purely to evolve its own language and to make it as coherent and logical, that is a systematic as possible." 24

بارت ساختیاتی تنقید کو منطق سے بھی مشابہ قرار دیتا ہے جس طرح منطق کا کام استدلال کے اصولوں کو دریافت کرنا ہے اس طرح ساختیاتی تنقید کی ذمہ داری یہ ہے کہ وہ ان اصولوں کو منضبط انداز میں پیش کرے، جو ادب کو ایک مربوط نشانیاتی نظام بناتے ہیں۔ ظاہر ہے ایسی تنقید ادبی متن کو Discover کرنے کی بجائے اسے اپنی زبان میں Cover کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ادب کی شعریات یا ساخت کو خود اپنی زبان میں پیش کرنے کی بات کر کے بارت ساختیاتی تنقید میں آئیڈیالوجی کی راہ کھول دیتے ہیں اور واشگاف کہتے ہیں:

"...The major sin in criticism is not to have an ideology but to keep quiet about it." 25

اس جملے میں جو خطابت ہے اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں تاہم اس سے یہ باور ضرور آتا ہے کہ ساختیاتی نقاد کو اپنی آئیڈیولوجی وضع کرنے اور اسے مطالعۂ متن کے دوران میں ظاہر کرنے کی آزادی حاصل ہے۔

رومن جیکب سن شعریات کو لسانیات کے اندر تلاش کرتا ہے۔ دراصل سوسئیر کے لسانی نظریات سے یہ بات عام ہوئی کہ لسانیات محض زبان کا قواعدی اور زبان کی تاریخی تبدیلیوں کا مطالعہ نہیں ہے۔ لسانیات کے ذریعے لفظ اور دنیا (ڈسکورس اور موضوع ڈسکورس) کے رشتے کو بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ یہ رشتہ دراصل زبان ہی کی وجہ سے اور زبان کے اندر وجود رکھتا ہے۔ لہٰذا زبان کی ساخت کے مطالعے نے لفظ اور دنیا کے ان رشتوں کو سمجھا جاسکتا ہے جو مختلف ڈسکورسز اور نشانیاتی نظاموں کی اساس ہیں۔ رومن جیکب سن انھیں مفروضات کی بنا پر شعریات کو لسانی ساخت کے اندر لکھا ہوا دیکھتا ہے۔ وہ ان لوگوں سے اختلاف کرتا ہے جو شعریات کو لسانیات

سے الگ سمجھتے ہیں۔ واضح رہے کہ رومن جیکب سن شعریات سے مراد محض شاعرانہ عمل میں نہیں لیتا، بلکہ اس سے مراد وہ اصول و قواعد لیتا ہے جو ایک لسانی تشکیل کو ایک شہ پارہ بناتے ہیں، ادب کو نا ادب سے ممیز کرتے ہیں۔ مگر وہ شعریات کو شاعرانہ عمل کے طور پر ہی زیر بحث لاتا ہے۔ (شاعری کو پورے ادب کے طور پر لینے کی روش نئی نہیں ہے۔)

جیکب سن کے خیال میں زبان گو ایک وحدت ہے، مگر اس میں کثرت کی کئی صورتیں ہیں۔ یعنی ایک زبان متنوع وظائف (Functions) انجام دیتی ہے۔ یہ وظائف کیا ہیں، یہ جاننے سے پہلے سادہ لسانی عمل کو جاننا ضروری ہے۔ جیکب سن نے اس کا وضاحتی نقشہ یہ پیش کیا ہے۔ 26

Context

Addresse Message Addresse

Code Contact

اردو میں اس نقشے کی صورت یہ ہوگی:

تناظر

سامع کلام مقرر

رابطہ

کوڈ

گویا زبان کی کارکردگی چھ عوامل کی محتاج ہے۔ مقرر، سامع، کلام، تناظر، رابطہ اور کوڈ۔ مقرر، سامع اور کلام تو سامنے کی چیز ہیں کہ کوئی بات ہوتی ہے، جسے کوئی کہہ رہا ہوتا ہے اور کسی سے کہا جا رہا ہوگا ہے مگر اس بات کے ابلاغ یعنی زبان کو اپنی کارکردگی دکھانے کے لیے مزید تین عوامل کی حاجت ہوتی ہے جو سامنے کی چیز نہیں ہیں۔ سب سے پہلے مقرر اور سامع کے درمیان طبعی یا نفسیاتی رابطہ درکار ہوتا ہے۔ یہ رابطہ دراصل کلام کو سامع تک پہنچاتا ہے، مگر کلام کے ابلاغ کے لیے ایک اسے کوڈ کا ہونا ضروری ہے جو مقرر اور سامع کے ہاں قدر مشترک کے طور پر موجود ہو۔ کوڈ دراصل وہ لغت یا قاعدہ ہے جس کی مدد سے سامع یا قاری کسی بات کو ڈی کوڈ کرتا اور اس کی تفہیم کرتا ہے۔ چوں کہ ہر بات کسی خاص پس منظر میں کہی جاتی اور ہر بات کا ایک حوالہ ہوتا ہے اس لیے اس حوالے اور پس منظر کے بغیر بات کے درست مفہوم کو سمجھنا ممکن نہیں ہوتا۔ یہ حوالہ تناظر ہے۔

اگر چہ یہ بنیادی لسانی عمل کا تجزیہ ہے، مگر زبان کے وہ متنوع وظائف انھیں چھ عوامل پر منحصر ہیں، جن کی نشان دہی رومن جیکب سن نے کی ہے۔ عوامل کی طرح زبان کے وظائف بھی چھ ہیں۔ یہ وظائف کیوں کر پیدا ہوتے ہیں، خود جیکب سن کے لفظوں میں دیکھیے:

"The diversity lies not in a monoply of some of these several functions but in a different hierarchical order of functions." 27

یعنی مذکورہ چھ عوامل باہم مل کر عمل آرا ہوتے ہیں۔ کسی ایک عامل کی اجارہ داری اور باقی عوامل کی بے دخلی ممکن نہیں ہوتی۔ تاہم ان میں ایک 'فوقیتی نظم' ضرور پیدا ہوتا ہے، ایک عامل حاوی ہوتا اور باقی اس کی معاونت کرتے ہیں۔ اور Interdependent ہوتے ہیں۔ مثلاً جب مقرر حاوی ہو تو زبان کا Emotive اور اظہار وظیفہ ظاہر ہوتا ہے۔ زبان کے اس تفاعل میں متکلم کے اس شے کی طرف رویے کا اظہار ہوتا ہے، جس کے متعلق بولا جارہا ہوتا ہے۔ جب تناظر حاوی ہو تو زبان کا حوالہ جاتی تفاعل ظاہر ہوتا ہے۔ زبان شے کی طرف کسی رویے کی نشان دہی کے بجائے خود شے کو بیان کررہی ہوتی ہے اور جب سامع حاوی ہو تو زبان کا Conative یا 'ارادی تفاعل' ظاہر ہوتا ہے۔ رابطے کے حاوی ہونے کی صورت میں زبان کا جو تفاعل رونما ہورہا ہے، اسے Phatic کا نام دیا گیا ہے، کوڈ ہو تو اس سے زبان جو وظیفہ ادا کرتی ہے اسے جیکب سن نے Metalingual کہا ہے۔ یہ دراصل کسی کلام کی ترسیل سے متعلق استفسار ہوتا ہے اور جب خود کلام حاوی ہو تو زبان کے شاعرانہ تفاعل کا اظہار ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب کلام مرکز، میں ہو اور دوسرے عوامل (مقرر، سامع، تناظر وغیرہ) کلام کی مرکزیت کو قائم رکھنے میں معاون ہوں تو زبان کا یہ شاعرانہ عمل ہے۔ جیکب سن زبان کے وظائف کا یہ نقشہ بناتا ہے، جو گزشتہ صفحے پر پیش کیے گئے نقشے پر ہی استوار ہے۔

Referential

Emotive Poetic Conative

Phatic

Metalingual

جیکب سن کے اس نظریے کا اہم نکتہ یہ ہے کہ شاعرانہ تفاعل (یا شعریات) زبان کی عمومی کارکردگی کا حصہ ہے۔ یہ بات تو سمجھ میں آتی ہے کہ جب کسی لسانی عمل میں ساری توجہ کلام (یا متن) پر ہو تو یہ زبان کا شاعرانہ اور تخلیقی عمل ہے، مگر سوال یہ ہے کہ کیسے پتا چلے کہ لسانی عمل

میں کلام حاوی ہے؟ دوسرے لفظوں میں شاعرانہ تفاعل کا اختصاص کیا ہے، رومن جیکب سن اس کے جواب میں کہتا ہے کہ شاعرانہ زبان کی خصوصیت، انتخاب اور ارتباط ہیں۔ کلام کو حاوی قرار دینے کا نکتہ جیکب سن نے سوسیئر سے لیا ہے، جس نے زبان کو یک زمانی (Synchronic) زاویے سے، لحہ حاضر میں موجود زبان کے مطالعے کی راہ دکھائی۔ اسی طرح شاعرانہ زبان کے امتیاز کا نکتہ بھی سوسیئر ہی سے مستعار ہے۔ سوسیئر نے زبان کے افقی (Syntegmatic) اور عمودی (Paradigmatic) رشتوں کی نشان دہی کی تھی۔ عمودی رشتے انتخاب اور افقی رشتے ارتباط کی بنیاد پر استوار ہیں۔ یہ رشتے عام لسانی اظہار میں موجود ہوتے ہیں۔ ایک سادہ جملہ بنانے کے لیے بھی پہلے کسی لفظ کا انتخاب کرنا پڑتا ہے اور پھر منتخب الفاظ کو مربوط کرنا پڑتا ہے۔ رومن جیکب سن نے انتخاب اور ارتباط کے اس اصول سے استعارے اور مجاز مرسل کا تصور اخذ کیا۔ استعارے کی بنیاد مماثلت اور مجاز مرسل کی قربت پہ ہے۔ ہر لسانی رویے اور ہر نشانیاتی نظام (بہ شمول شاعری) میں استعارے اور مجاز مرسل کی کارفرمائی ہوتی ہے مگر ان دونوں میں سے ایک حاوی ہوتا ہے۔ استعارہ حاوی ہو تو شاعری اور مجاز مرسل غالب ہو تو نثر وجود میں آتی ہے۔ گویا شاعری میں مماثلت اور نثر میں قربت بہ طور اصل الاصول کام کررہی ہوتی ہے۔ اس بات کی وضاحت میں کہا جاسکتا ہے کہ ہر چند نثر اور شاعری کا موضوع زندگی ہے، مگر زندگی سے نثر کا رشتہ قربت کا اور شاعری کا مماثلت کا ہے۔ نثر قربت کے اصول کی بنا پر زندگی کی ترجمانی میں حقیقت نگاری سے کام لیتی ہے، مگر شاعری مماثلت کے اصول کی وجہ سے زندگی کا علامتی اظہار کرتی ہے۔ ہر علامت کی بنیاد مماثلت پر ہے۔ واضح رہے کہ استعارہ اور مجاز مرسل، مماثلت اور قربت کے اصول ایک دوسرے کو بے دخل نہیں کرتے۔ یہ ساتھ ساتھ ہوتے ہیں۔ تاہم ان میں سے ایک دوسرے پر حاوی ہوتا ہے۔ یوں شاعری میں کسی حد تک نثر ہوتی اور نثر میں ایک حد تک شاعرانہ عنصر ہوتا ہے اور جب ایک عنصر حاوی ہوتا ہے تو باقی عناصر مبہم ہوجاتے ہیں، شاعری میں ابہام کی توجیہ اس زاویے سے بھی کی جاسکتی ہے کہ جب شاعرانہ تفاعل غالب آتا ہے تو زبان کے دیگر وظائف مبہم تو ہوتے ہیں، فسخ (Obliterate) نہیں ہوتے۔ یعنی شاعرانہ تفاعل میں تخلیق کار، قاری، تناظر وغیرہ کی شناخت مبہم ہوجاتی ہے۔ شاعری میں یہ طے کرنا مشکل ہوجاتا ہے کہ 'میں' کے صیغے میں خود شاعر بول رہا ہے یا کوئی فرضی کردار، جس کو مخاطب کیا جارہا ہے، وہ واقعی محبوب ہے یا ایک تخیلی پیکر اور جو تناظر شعر میں موجود ہوتا اور جس کی

وجہ سے شعر میں معنی پیدا ہو رہے ہیں، اس کے اصلی خدوخال تقلیبی عمل سے گزر کر مبہم ہو چکے ہوتے ہیں۔ بنا بریں شاعری کو مصنف اور اس کے عصر کے حوالے سے پڑھنا کچھ زیادہ مفید نہیں۔

جیسا کہ اب تک کی وضاحت سے ظاہر ہے رومن جیکب سن کی راہ دیگر ساختیاتی نقادوں سے بڑی حد تک الگ ہے۔ جیکب سن سوسیئر کے لسانی ماڈل کو ادبی تنقید کی بنیاد بناتا ہے اور شعریات کی دریافت کرتا ہے اس اعتبار سے وہ بھی ساختیاتی نقاد ہے، مگر وہ رولاں بارت اور تودوروف کی مانند شعریات کو ثقافت میں دیکھنے کی بجائے خود لسانیات کے اندر دیکھتا ہے۔ یہ ایک بڑا فرق ہے! تاہم تمام ساختیاتی نقادوں کے ہاں متعدد باتیں مشترک بھی ہیں مثلاً سب ساختیاتی نقاد سوسیئر کے پیرو ہونے کے ناطے شعور کو لسانی/ثقافتی تشکیل قرار دیتے ہیں اور یوں انسانی شعور یا Cogito کو فرد کا کارنامہ تسلیم کرنے کے بجائے اسے فرد سے باہر اور فرد پر حاوی ثقافتی سسٹم پر منحصر گردانتے ہیں، اس طرح تحریر میں سے مصنف کی نفی خود بہ خود ہو جاتی ہے۔ ساختیاتی تنقید کا فرانس میں جب وجودیت سے سامنا ہوا تو شعور اور انا کی نفی کا تصور وجودیت کی انسان دوستی (Humanism) سے ٹکرایا۔ وجودیت فرد کی حقیقی وجودی صورت حال پر مرتکز ہونے کی بنا پر انسان دوست تھی۔ ساختیات نے وجود کی بنیاد کو ہی چیلنج کر ڈالا اور اینٹی ہیومنزم کا علم بلند کیا۔ تاہم ساختیات کے اینٹی ہیومنسٹ رویے کو انسان دشمنی پر محمول نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا اینٹی ہیومنسٹ ہونا دراصل ایک منطقی رویہ ہے، ایک خاص نہج پر اشیا کے مطالعے کا نتیجہ ہے، جسے اختیار کرنے سے فرد فاعل کے بجائے زبان و ثقافت کی پراڈکٹ نظر آتا ہے۔ فرد اپنے بارے میں اشیا و مظاہر اور ان سے اپنے رشتوں کے بارے میں جو جو تصورات رکھتا ہے، وہ اپنے ثقافتی اور نشانیاتی نظام کی حدود کے اندر قائم کرتا ہے۔ تصورات اور رویوں کے ذریعے دراصل اس ثقافتی پوٹینشل کو realize کیا جاتا ہے، جو ایک تجرید ہے اور جسے اجتماعی سماجی عمل نے نمو دی ہے۔ لہٰذا ساختیاتی تنقید ادبی متون کو بھی ایک ثقافتی پوٹینشل کی realization قرار دیتی ہے اور ادبی متون کی تفہیم و تعبیر کے بجائے ان متون کے وسیلے سے اُس ثقافتی نظام کو گرفت میں لیتی ہے، جس نے متون کی تعمیر و تشکیل کی ہوتی ہے۔ یہ نظام مخصوص کوڈز اور کنونشنز رکھتا ہے، جن کا تعین ساختیاتی نقاد دوران مطالعہ کرتا ہے!

حوالہ جات

1. Dictionary of Literary Terms & Literary Theories, by: J.A. Cuddon, London, Penguin, 1994, P. 922
2. J.G Merquior, "Rise of Structuralism" in From Prague to Paris (A Critique of Structuralist of Post Structuralist Thought), Verog London, 1986, P. 22
3. Ibid, P.9
4. Ferdinand de Saussure, "The Object of Study in Modern Critical Theory (Edited by David Lodge), Newyork, Longman, 198, P3
5. Jonathan Cullar, Structuralist Poetics, London, Routledge & Kegan paul, P5
6. Ferdinand de Sanssure, "The Object of Study" P5
7. Ibid
8. Janathan Cullar, Structuralist Poetics, London, Roultedge & Kegan paul, 1986, P 16
9. John Sturrock, Structuralism and Since, Oxford, 1979, P 10
10. Do-
11. Ferdinand de Saussure "Nature of Linguistic Sign," in Modern Critical Theory, P8
12. Richard Harland, Superstructuralism, London, Routledge, 1987, P. 16
13. Ferdinand de Saussure, "Nature of Linguistic Sign" P 11-12
14. Encylopaedia Britanica, London, William Baraton, 1982, P 994
15. J. G Merquior, "The Rise of Structuralism" in From Prague to Paris, P 13
16. Encylopaedia Americana, P 523
17. Ibid
18. Ibid P 524
19. Tzvetan Todorov, "Definition of Poetics" in Twentieth Centuray Literary Theory" P 134

20. Roland Barthes, "Science Versus Literature" in Twentieth Century Literary Theory", P 140
21. Jonathan Callar, Structuralist Poetics, P 4
22. Roman Jacobson, "Linguistics and Poetics" in Modern Critical Theory (edited by David Lodge) P 34
23. Tzvetan Todorov, "Definition of Poetics" P 134
24. Roland Barthes, "Criticism as Language" in Modern Literary Criticism, "Edited by Lawrence L Lipkingand Awalten Litz, Atheneum, New York, 1972, P 434
25. Ibid P 435
26. Roman Jacobson, "Linguistics and Poetics" in Modern Critical Theory, P 35
27. -Do-

O

(جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں): ناصر عباس نیر، اشاعت: دسمبر 2004، ناشر: انجمن ترقی اردو پاکستان)

ساختیت

کچھ لوگ ساختیت کو محض ایک فرانسیسی فیشن سمجھتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر میں سچائی صرف اتنی ہے کہ اس تحریک کی جڑیں فرانس میں ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ساختیت ایک یورپی تحریک ہے جس میں فرانس کے علاوہ مشرقی یورپ، روس اور جرمنی کا بھی کافی حصہ ہے۔ کہتے ہیں کہ یہ تحریک 1955 میں شروع ہوئی جب فرانسیسی ماہر بشریات لیوی اسٹراس (Levi Strauss) نے اپنی کتاب 'وحشی سوچ' The Savage Mind شائع کی۔ مگر اس کتاب کی جڑیں سوسیور Saussure کی لسانیات میں ہیں۔ سوسیور ایک فرانسیسی ماہر لسانیات تھا جو پہلی جنگ عظیم کے شروع ہونے سے پہلے ہی وفات پا گیا۔ سوسیور کی لسانیات میں جو انقلابی دریافت ہے وہ یہ ہے کہ زبان ایک ایسی ایجاد ہے جس کے عناصر ترکیبی بہ یک وقت ایک ساتھ کام کرتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر زبان ایک یک زبانی نظام ہے۔ اس دریافت نے علم لسانیات کی شکل ہی بدل ڈالی ہے۔ بہ یک وقتی نظام سے مراد یہ ہے کہ یہ سمجھنے کے لیے کہ کوئی بھی زبان کس طرح کام کرتی ہے اس زبان کی تاریخی یا ارتقائی مطالعے کی کوئی ضرورت نہیں۔ یہی نہیں کہ سوسیور کی لسانیات نے روایتی لسانیات سے جو دراصل زبان کی نشو ونما کی تاریخ ہوتی ہے اپنا رشتہ توڑ لیا بلکہ فلسفیانہ نقطۂ نظر سے تاریخ کی اہمیت بہت کم کردی۔ انیسویں صدی کی رومانیت پسندی نے تاریخ کی اہمیت جتنی بڑھائی بیسویں صدی نے تاریخ کی اہمیت اتنی ہی کم کردی۔ سوسیور سے پہلے کی جو لسانیات ہے اس کی روح ہرمین پال Herman Paul کے نیچے دیے گئے جملے سے ظاہر ہے:

"لسانیات میں جو بھی چیز تاریخی نہیں وہ غیر سائنٹفک ہے۔"

اس کے برخلاف سوسیور نے بہت واضح طور پر کہا ہے کہ "جس حد تک کوئی بھی چیز معنی خیز ہوگی وہ یک زبانی ہوگی۔"

یہ کہہ کر سوسیور نے تاریخی اور ساختی میں فرق بالکل واضح کر دیا ہے۔ دراصل سوسیور تاریخ کے مطالعے کا قائل نہیں تھا۔ اس کا خیال تھا کہ تاریخ کے مطالعے سے کوئی معنی اخذ نہیں کیے جا سکتے۔ برخلاف اس کے انیسویں صدی کی رومانی سوچ یہ تھی کہ گہری اور چھپی ہوئی حقیقتوں کا سراغ تاریخ کے مطالعے سے ہی مل سکتا ہے۔ یک زمانی نظام کی تلاش اس بات کی مظہر ہے کہ بیسویں صدی کا ایمان جاری نہ رہے، Discontinuity پر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سوسیور کا شمار ان فلاسفر میں کیا جاتا ہے جو بیسویں صدی کے طرزِ فکر کے بانی ہیں۔

سوسیور نے کئی لسانیاتی تصورات قائم کیے ہیں۔ جو اپنے فطرت میں جدلیاتی ہیں۔ ساختیت کو سمجھنے کے لیے سوسیور کے جدلیاتی تصورات کو اچھی طرح سمجھنا ضروری ہے۔ یک زمانی نظام اور تاریخ تو ہیں ہی جدلیاتی تصورات۔ سوسیور نے زبان اور کلام کے تصورات میں جو امتیاز پیدا کیا ہے وہ بھی جدلیاتی ہے۔ سوسیور کے نقطۂ نظر سے 'زبان' ایک بہ یک وقتی نظام ہے۔ یہ نظام گرامر یا صرف و نحو کے وہ اصول ہیں جسے ہم پوری طرح سمجھ لیں تو زبان کے سارے جملے سمجھ میں آنے لگتے ہیں۔ 'کلام' کوئی بھی انفرادی اظہار ہے۔ یہ ایک جملہ ہو سکتا ہے یا ایک نظم یا ایک ناول۔ کچھ اسی قسم کا امتیاز چومسکی نے اپنے تصورات 'صلاحیت' اور 'ادائیگی' کے درمیان قائم کیا ہے۔ 'صلاحیت' سے مراد ایک آدمی کے کسی بھی زبان کے جملوں کو سمجھنے کی صلاحیت ہے اور ادائیگی سے مراد اسی آدمی کے اس زبان کے جملے بولنے کی صلاحیت ہے۔ ہم کسی بھی زبان کے جتنے جملے بول سکتے ہیں اس سے زیادہ سمجھتے ہیں یعنی چومسکی کے یہاں بھی فرق 'زبان' اور 'کلام' میں کیا گیا ہے۔ سوسیور نے زبان کی مثال 'کھیل' سے دی ہے۔ ہر کھیل کے کچھ اصول ہوتے ہیں۔ ایک شخص اگر کسی ایک کھیل کے اصولوں سے واقف ہو تو وہ اگر اس کھیل کے شروع ہونے کے کافی دیر بعد پہنچے یا اس کھیل کے کسی بھی منزل پر پہنچے تو اسے کھیل سمجھنے میں کوئی دقت نہیں ہوگی۔ اصل چیز ہے کھیل کی گرامر سے واقف ہونا۔ اگر آپ کھیل کی گرامر سے واقفیت رکھتے ہیں تو آپ کھیل، کی زبان سے واقف ہیں۔ کوئی ایک کھیل کہیں بھی کھیلا جا رہا ہو تو وہ کھیل کا 'کلام' یعنی انفرادی اظہار ہوگا۔ یہ بات دلچسپی کی ہے کہ وٹگنسٹائن (Wittgenstein) نے بھی زبان کے لیے 'کھیل' کا استعارہ استعمال کیا ہے۔

'زبان' اور 'کلام' کا امتیاز ایک بنیادی امتیاز ہے۔ سوسیور اور سوسیور کے قائل ماہر لسانیات کی طرح ساختیاتی سوچ رکھنے والے بھی صرف زبان میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ 'زبان' اور 'کلام'

میں جو امتیاز ہے اس میں وہ امتیازات بھی شامل ہیں جو زبان کی 'بنیادی اکائیوں' کے درمیان ہوتی ہیں جس کے بغیر کوئی بھی زبان وجود میں نہیں آسکتی۔ مثال کے طور پر کسی بھی ایک لفظ کو لیجیے۔ جیسے 'کام' زبان کے بولنے والے اس ایک لفظ کو اکثر مختلف طور پر ادا کرتے ہیں۔ تلفظ کے فرق کے باوجود کسی کو یہ خیال نہیں ہوتا کہ 'کام' کے بجائے کوئی اور لفظ بولا جا رہا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تلفظ کا فرق یہاں Non Functional ہے مگر بجائے لفظ 'کام' کے اگر کوئی شخص 'کم' بولے تو ہر شخص چونک پڑے گا۔ اس لیے کہ 'کام' اور 'کم' کا فرق مختلف صوتیہ کا فرق ہے۔ صوتیہ زبان میں آواز کا سب سے چھوٹا یونٹ ہوتا ہے۔ یہ ایک Functional فرق ہے۔ حرف 'ک' مختلف طریقوں سے لکھا جا سکتا ہے بشرطیکہ 'ک' اور دوسرے حروف تہجی میں جو بنیادی فرق ہے اسے ہم ہمیشہ ملحوظ رکھیں۔ امتیاز کی بنیاد مخالفتیں اور فرق ہوتے ہیں۔ امتیازات جیسے کہ پہلے کہا گیا ہے نظام زبان میں شامل ہیں۔ فنکشنل امتیازات کی ایک اور بہت اچھی مثال سوسیور نے دی ہے۔ 15ء8 بجے کی جنیوا ٹرین 15ء8 ہی کی جنیوا ٹرین کہلائے گی اگر وہ بہت دیر سے چلے تب بھی اگر ٹرین کے ڈبے، گارڈ اور عملے بدل دیے جائیں تب بھی یہ 15ء8 ہی کی جنیوا ٹرین کہلائے گی یہی وجہ ہے کہ سوسیور آخر میں اس نتیجے پر پہنچا کہ زبان میں امتیازات ہی امتیازات ہوتے ہیں کوئی مثبت مواد Content نہیں ہوتا۔

بہ الفاظ دیگر زبان میں شناخت کا انحصار اختلافی رشتوں پر ہوتا ہے۔ الفاظ کی اپنی ذات میں کوئی ایسی چیز نہیں ہوتی جو ان کی شناخت بن سکتی ہے۔ سوسیور کی یہ دریافت کہ رشتوں کی شناخت فرق یا امتیازات ہی سے ہوسکتی ہے ماہرین بشریات کے لیے بہت مددگار ثابت ہوئی ہے۔ لیوی اسٹروس نے جو ماہر بشریات ہے قدیم قبائل میں رشتوں کے نظام کا مطالعہ کیا ہے۔ وہ بھی اسی نتیجے پر پہنچا کہ فرقوں ہی سے رشتے بنتے ہیں اور پہچانے جاتے ہیں۔ اسی اصول یعنی 'فرقوں سے رشتوں کی شناخت' جو دراصل زبان کا اصول ہے کلچر اور سماجی مظہر کا بھی مطالعہ اور تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ جوناتھن کلر نے جو مشہور زمانہ کتاب 'ساختیت' کا مصنف ہے کہا ہے کہ ''زبان کا یک زمانی مطالعہ اس بات کی کوشش ہے کہ زبان کو ایک Functional Whole کی طرح سمجھا جائے۔ یہاں یہ بات بالکل واضح ہوجاتی ہے کہ یک زمانی نظام میں اور نظام زبان میں ایک گہرا اور اندرونی رشتہ ہے۔

اگر یہ سوال پوچھا جائے کہ ساخت کا خیال کہاں سے پیدا ہوا تو اس کا جواب یہ ہے کہ

سوسیور کا یہ کہنا کہ ایک صوتیہ (یاد رہے کہ صوتیہ زبان میں آواز کا سب سے چھوٹا یونٹ ہوتا ہے) دوسرے صوتیے سے اپنے اختلافی رشتے کی وجہ سے پہچانا جاتا ہے' کام' اور' کم' دونوں کو مختلف آوازوں کی حیثیت سے ہم اس لیے پہچان پاتے ہیں کہ دونوں کے صوتیوں میں اختلاف ہے۔ یہ بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ دو آوازوں میں اختلافی رشتہ اس وقت قائم ہوتا ہے جب ایک آواز کا ایک حصہ دوسری آواز کے ایک حصے سے مماثلت رکھتا ہے اور دوسرا حصہ فرق پر مبنی ہوتا ہے۔ یکسانیت اور فرق سے اختلافی رشتے قائم ہوتے ہیں۔ ہر صوتیہ اپنے اختلافی رشتے سے پہچانا جاتا ہے۔ یہی ساخت کا مقام ہے۔ ساختی تجزیے میں کوشش یہ کی جاتی ہے کہ جس چیز کا بھی تجزیہ کیا جارہا ہے اس کے سب سے زیریں یونٹ کو تلاش کیا جائے۔ زیریں یونٹ سے ساخت ظاہر ہوجاتی ہے۔ اس تجزیے کی سب سے اچھی مثال لیوی اسٹروس کا وہ تجزیہ ہے جو اس نے مشہور یونانی دیومالا ایڈیپس کا کیا ہے۔

جیسا کہ ابھی ہم نے دیکھا' زبان' اور' کلام' اور یک زمانی اور تاریخی تصورات کے دونوں ہی جوڑے جدلیاتی ہیں۔ اسی طرح سوسیور نے دو اور بہت اہم تصورات Signifier اور Signified کے قائم کیے ہیں۔ سوسیور کے لیے کوئی بھی لفظ ایک اشارہ ہے۔ اس اشارے کو وہ دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ یہ دو حصے Signifier اور Signified ہیں۔ لفظ کی صوتی تصویر یا آوازی شکل کو وہ Signifier کہتا ہے۔ لفظ کا اشارہ جس چیز کی طرف ہے ہم اسے اس لفظ کا معنی کہتے ہیں مگر سوسیور اسے Signified کہتا ہے۔ جو چیز یہاں یاد رکھنے کی ہے وہ یہ کہ بجائے معنی کے وہ لفظ Signified استعمال کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سوسیور جیسے پہلے بتایا جاچکا ہے یہ ماننے کو تیار نہیں تھا کہ کسی بھی لفظ کا کوئی مثبت مواد ہوتا ہے معنی مثبت چیز ہے۔ اس لیے بجائے معنی کے وہ لفظ Signified استعمال کرتا ہے Signified سے اس کی مراد صرف اس چیز کا ذہنی تصور ہے جس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ یہی نہیں کہ سوسیور نے ہمارے لیے معنی کا تصور سرے سے ہی بدل دیا بلکہ اس سے بھی زیادہ انقلابی کام اس نے یہ کیا کہ Signifier اور Signified کے بیچ اس نے تقسیم کا نشان ڈال دیا۔ یوں

Sign = Signifier/Signified

تقسیم کے اس نشان کا مطلب یہ ہے کہ Signifier کبھی بھی Signified کو مکمل طور پر ڈھک نہیں سکتا۔ Signifier اور Signified کبھی ایک نہیں ہوسکتے۔ یعنی معنی کا حق پورے

طور پر ادا نہیں کیا جا سکتا۔ اگر آپ ہمت کریں تو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ لفظ اپنے معنی سے آزاد ہے۔ ایک فرانسیسی نے جو فرائیڈین طرز کا ماہر تحلیل نفسی ہے یہ ہمت بھی کر لی۔ ژاکس لاکاں نے Signified کو Sliding Signified کہا ہے۔ خوابوں میں جو اشارے آتے ہیں ان کے معنی ڈھونڈھ نکالنا بہت مشکل ہے۔ خوابوں: مطلب بتا دینا ایک چیز ہے مگر کبھی حتمی طور پر یہ فیصلہ نہیں کیا جا سکتا کہ خواب کے یہ بھی معنی ہیں اور یہ نہیں۔ الفاظ کی جڑیں لاشعور میں ہوتی ہیں۔ اکثر و بیشتر بولنے والا اپنے پورے معنی سے بے خبر ہوتا ہے۔

اس کے علاوہ فرائیڈ نے اپنی کتاب Interpretation of Dreams میں خواب دیکھنے کے دو طریقہ ہائے کار بتائے ہیں جنھیں وہ انجمادیات اور تبادل کہتا ہے۔ خوابوں میں اکثر یہ ہوتا ہے کہ خواب دیکھنے والے کے ذہن میں جو چیز ہوتی ہے اس کے بجائے وہ اس سے مشابہت رکھنے والی چیز دیکھتا ہے یا سوچتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم کتاب کے اوراق کے بجائے خواب میں کاغذ کے پھول دیکھ سکتے ہیں۔ دو مختلف چیزیں اگر مشابہت کی وجہ سے ایک دوسرے پر چسپاں ہو جائیں تو فرائیڈ اسے انجمادیت کہتا ہے۔ استعارے بالکل اسی طرح بنتے ہیں یا خوابوں میں کبھی ایسا ہوتا ہے کہ ہم ایک چیز کے بجائے ان چیزوں یا واقعات کو دیکھتے ہیں جو اس پہلی چیز کے حوالے میں آتے ہیں۔ اس طریقہ کار کو فرائیڈ تبادل کہتا ہے یقیناً یہ چیز وہ لسانی ترکیب ہے جسے انگریزی میں اور اردو میں مجاز مرسل کہتے ہیں۔ یہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ لاشعور بھی اپنے اظہار کے لیے لسانی ترکیبوں کو ہی استعمال کرتا ہے اسی لیے ژاک لاکاں نے یہ کہا ہے کہ لاشعور کی ساخت بھی وہی ہے جو زبان کی ہے۔ اگر غور کیجیے تو پتا چلے گا کہ زبان میں یہ قوت نہیں کہ کسی چیز کا اظہار اس طرح کرے جیسے وہ چیز سامنے رکھی ہو۔ بلکہ ہر چیز کا بیان یا اظہار بالواسطہ طریقہ پر ہوتا ہے۔ استعاروں کے ذریعہ اور صنعت مجاز مرسل کے سہارے۔ ہر چیز جس کو زبان بیان کرتی ہے وہ اس لیے کرتی ہے کہ وہ چیز غائب ہے حاضر نہیں۔ جو چیز حاضر ہے اس کو بیان کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔ اسی لیے کہتے ہیں کہ زبان کے مرکز پر خلا ہی خلا ہے کوئی چیز وہاں موجود نہیں۔

یہ ساری باتیں سوسیور کی لسانیات کے سلسلے سے تھیں۔ ساختیت کی تحریک کی جڑیں اسی نئی لسانیات میں ہیں۔ ادب کو ساختیت کے نقطہ نظر سے پرکھنے کا مطلب یہ ہے کہ چونکہ ادب زبان کی پیداوار ہے تو ناولوں، نظموں اور ڈراموں کی بھی وہی ساخت ہوگی یا ہونی چاہیے جو زبان کی

ہے اور چونکہ زبان میں معنی اختلافی رشتوں سے پیدا ہوتے ہیں اس لیے جو چیزیں ادب کے زمرے میں آتی ہیں ان میں بھی معنی اختلافی رشتوں کے ذریعہ ڈھونڈھنا چاہیں۔ بہ الفاظ دیگر کسی بھی ادبی تخلیق کو سمجھنے کے لیے ہمیں ان Terms کو ڈھونڈھنا پڑے گا جہاں اختلافی رشتے نظر آنے لگتے ہیں اور ان سے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ اختلافی رشتے سطح پر کبھی نہیں ملیں گے بلکہ جس طرح زبان میں یہ رشتے صوتیے کی سطح پر ملتے ہیں جو زبان کی سب سے نچلی سطح ہے اسی طرح تخلیقی ادب میں بھی یہ رشتے تخلیق کی سب سے نچلی سطح پر ملنے چاہئیں۔ ساختیت کا مطلب یہ ہے کہ ساخت کو سب سے نچلی سطح پر ڈھونڈا جائے یا یہ کہیں کہ کسی بھی ادبی کام کا بنیادی ڈھانچا ڈھونڈھنا چاہیے۔ یہاں پر لفظ بنیادی ڈھانچے کے استعمال سے یہ ظاہر ہو جانا چاہیے کہ مارکسی نقادوں کے لیے ساختیت اتنی کشش کیوں رکھتی ہے۔ مارکس اور فرائیڈ دونوں کے یہاں Infra-Stracture کا تصور موجود ہے۔ فرائیڈین تحلیل نفسی کا ماہر ایک خواب کا بنیادی ڈھانچا خواب دیکھنے والے کے بھولے ہوئے بچپنے کے ناخوشگوار تجربات میں ڈھونڈھتا ہے۔ مارکس ادب، آرٹ اور جتنی بھی چیزیں ذہن یا دماغ کی پیداوار ہیں انھیں بالائی ڈھانچا کہتا ہے اور ان سب کی بنیاد معاشی Infra-Structure میں ڈھونڈھتا ہے۔ غور کیجیے کہ سوسیور، فرائیڈ اور مارکس تینوں مفکر ہر پوری بنی ہوئی چیز کی سب سے نچلی سطح پر معنی ڈھونڈھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ساختی نقاد اکثر و بیشتر مارکسی ہوتے ہیں یا فرائیڈ کے پیروکار یا ایک ساتھ فرائیڈین اور مارکسی دونوں ہوتے ہیں۔ ساختیت پسند نقاد کو سوسیور کے صحیح ہونے کی دلیل فرائیڈ اور مارکس سے بھی ملتی ہے۔

ساختی مفکروں اور نقادوں کا کہنا ہے کہ ادب کے علاوہ جتنے بھی ثقافتی طور طریقے اور مظاہر ہیں ان سب کا تجزیہ اسی طرح کیا جا سکتا ہے۔ ان کے لیے ثقافتی طور طریقے بھی نظام ہیں اور ان کا ماڈل بھی زبان ہے۔ کیونکہ ثقافتی طور طریقے بھی کمیونیکیٹ Comunicate کرنے کا آرٹ ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ساختیت تحریک کی حیثیت سے فرانس میں اس وقت شروع ہوئی جب لیوی اسٹراس نے 1955 میں اپنی کتاب 'وحشی سوچ' شائع کی۔ لیوی اسٹروس ماہر بشریات ہے۔ اس نے کتاب میں تجزیے کے لیے زبان کا وہ ماڈل اختیار کیا جو سوسیور نے پیش کیا تھا اور اس کے بعد اس نے اپنی ہر کتاب میں سوسیور ہی کا ماڈل استعمال کیا۔

اس طرح ساختیت کی تحریک میں لیوی اسٹروس نے کلیدی کردار ادا کیا ہے مگر اس کی بات

کرنے سے پہلے روسی ہیئت پرستوں کا ذکر ضروری ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد روس میں ہیئت پرستی کی تحریک سوسیور کے زیر اثر شروع ہوئی۔ ہیئت پرستوں نے سوسیور کو پڑھ رکھا تھا اور ساختیت کی تحریک شروع ہونے سے بہت پہلے ادبی تنقید میں سوسیور کے تصورات کا استعمال کر رہے تھے۔ وہ ادبی تنقید کو سوسیور کی مدد سے سائنسی بنیاد پر لانا چاہتے تھے۔ سوسیور کا یہ خیال کہ زبان اختلافی رشتوں کا ایک جال ہے ہیئت پرستی کی تحریک کی روح ہے۔ ہیئت پرستوں کی کوشش یہ تھی کہ ادب میں ادبیت کی تعریف اس طرح کی جائے کہ ادب میں جو کچھ بھی غیر ادبی ہے وہ ادبیت کو نمایاں کر دے۔ ان کے اس پہلے قدم سے ہی سوسیور کا اثر واضح ہے۔ یہ پہلا قدم ہی نفیت سے شروع ہوتا ہے۔ 'کیا ادب ہے' وہ یہ بات اس بات سے سمجھنا چاہتے ہیں کہ 'کیا ادب نہیں ہے۔'

وکٹر شکلووسکی نے جو روسی ہیئت پرستوں کا سرغنہ تھا اس نے نامانوسیت کے تصور کو پروان چڑھایا۔ اس کا خیال تھا کہ آرٹسٹ جب مانوس کو نامانوس بنانے میں کامیاب ہو جائے تو گویا اس نے ادب کی تخلیق کر لی۔ ایک عام روزمرہ کا تجربہ اگر اس طرح پیش کیا جائے کہ وہ غیر معمولی بن جائے تو آرٹسٹ نے اپنی پیشکش میں گویا ادبیت پیدا کر لی۔ شکلووسکی کا کہنا تھا کہ ادب اس لیے ادب ہے کہ جو کچھ ہم روزمرہ کی زندگی میں دیکھتے ہیں ادب اسے اختلافی طور پر بہت نکھار کر پیش کرتا ہے۔ اسی لیے وہ سمجھتا تھا کہ ایک اچھا آرٹسٹ ادبیت کو پیش منظر میں رکھنے کے لیے ہر قسم کی تکنیک استعمال کرتا ہے مثال کے طور پر ایک اچھا ناول نگار ادبیت کو پیش منظر میں ڈالتا ہے اور جو کچھ اس کے ناول میں غیر ادبی یا خالصتاً Preferential ہے اسے پس منظر میں ڈھکیلے رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا یہ بھی کہنا تھا کہ ادبیت یعنی جو چیزیں پیش منظر میں ہوتی ہیں وہ اپنے سوا کسی کی عکاسی نہیں کرتیں۔ یعنی یہ کہ ادب اپنی عکاسی خود ہے زندگی کی نہیں۔ ہیئت پرست اس بات پر یقین نہیں رکھتے تھے کہ اچھا ادب کوئی سماجی یا فلسفیانہ پیغام رسانی کرتا ہے۔ ایک کمیونسٹ حکومت میں رہ کر وہ خطرناک قسم کے نظریات کا پرچار کر رہے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ٹراٹسکی نے اپنی کتاب Literature And Revolution میں ہیئت پرستوں پر سخت تنقید کی ہے مگر وہ پڑھا لکھا آدمی تھا اور جانتا تھا کہ ہر قسم کے آرٹ کو ایک حد تک شکلی حدود کے اندر ہی رہنا پڑے گا۔ روس میں ہیئت پرستوں کی پکڑ دھکڑ بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں شروع ہوئی جب عنان حکومت اسٹالن کے ہاتھ میں تھی۔

ہیئت پرستوں کی معرکۃ الآراء کتاب ولاڈی میر پروپ کی Morphology of Russian Folktales ہے جو 1927 میں شائع ہوئی۔ اس کتاب میں پروپ نے روسی لوک کہانیوں کا تجزیہ اس تمثیل پر کیا ہے کہ ہر کہانی ایک جملہ ہے۔ تقریباً سو لوک کہانیوں کا تجزیہ کرنے کے بعد پروپ نے ان سے اکتیس اعمال Functions اخذ کیے۔ اس کا یہ کہنا تھا کہ یہ ضروری نہیں کہ ہر کہانی میں اکتیس اعمال ہوں۔ کوئی بھی کہانی انھیں Functions کو ملا جلا کر بنے گی مگر اس میں اعمال کی ترتیب وہی ہو سکتی ہے جیسی کہانیوں میں ہے۔ اس کا یہ بھی خیال تھا کہ اگر ان کے اکتیس اعمالوں میں سے کچھ کو لیا جائے مگر ان کی ترتیب میں کوئی تبدیلی نہ کی جائے تو آدمی جتنی چاہے نئی کہانیاں بنا سکتا ہے۔ اس طرح پروپ نے کہانیوں کے بہت چھوٹے یونٹ بنائے اور یہ دکھایا کہ ان کے جوڑے سے نئی کہانیاں بن سکتی ہیں۔ اعمال کی جو مثالیں اس نے دی ہیں وہ یہ ہیں 'پابندی'، 'جانچ'، 'جادوئی قوت حاصل کرنا' وغیرہ اور اس طرح پروپ نے یہ بھی ثابت کر دیا کہ لوک کہانیوں کی ایک ہی ساخت ہوتی ہے۔

یہ بات یہاں پر یاد رکھنے کی ہے کہ سوسیور نے زبان کے دو محور بتائے تھے۔ ایک صرفی اور دوسرا عمودی اور یہ کہا تھا کہ عمودی محور کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ پروپ کا تجزیہ کہانی کی صرفی لائن میں ہے یعنی یونٹوں کو جوڑ کر بنایا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے پروپ کا تجزیہ بے حد دلچسپ ہوتے ہوئے بھی ساختی نہیں کہا جا سکتا۔

روسی ہیئت پرستوں میں ایک مشہور زمانہ ماہر لسانیات رومن جیکب سن بھی تھا۔ اس کے ایک مضمون کا حوالہ یہاں پر ضروری ہے۔ اس مضمون کی سرخی یہ ہے 'زبان کے دو پہلو استعارہ اور مجاز مرسل' اس مضمون میں اس نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ انسانی دماغ لاشعوری طور پر اپنے خیالات دو متضاد طریقوں سے ساخت کرتا ہے۔ ایک استعارے کے ذریعہ جسے ہم انتخابی طریقہ کہہ سکتے ہیں اور جس کا استعمال شاعری میں خوب ہوتا ہے اور دوسرے مجاز مرسل کی ترکیب سے جسے جوڑنے کا طریقہ کہا جا سکتا ہے۔ اس آخری طریقہ کار کا استعمال نثر میں بہت عام ہے بلکہ اس کے بغیر نثر لکھی نہیں جا سکتی۔ حقیقت میں یہ وہی تصورات ہیں جسے فرائیڈ نے انجماد یت اور تبادل کہا ہے سوسیور کے تصورات عمودی اور صرفی بھی یہی ہیں اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ سوسیور، فرائیڈ اور جیکب سن مختلف راستوں سے آتے ہوئے ایک جگہ آکر مل جاتے ہیں۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ ساختیت ایک تحریک کی حیثیت سے اس وقت شروع ہوئی

جب لیوی اسٹراس نے اپنی کتاب وحشی سوچ 1955 میں شائع کی۔ لیوی اسٹراس کی نظر میں دیومالائی سوچ بھی لاشعوری سوچ کا ایک نظام ہے چونکہ اس کا اظہار زبان میں ہوتا ہے اس لیے لیوی اسٹراس اس کا تجزیہ سوسیور کے لسانیات کے موڈل پر کرتا ہے۔ یاد رہے کہ خیالات کے اظہار کے ذرائع زبان کے علاوہ اور بھی ہیں۔ لیویس اسٹراس کا کہنا ہے کہ اگر خیالات کا اظہار دوسروں تک پہچانے کے لیے کیا گیا ہے۔ اگر یہ ایک پیغام ہے تو اس اظہار کا ذریعہ اگر زبان نہ بھی ہو تب بھی اس کا تجزیہ زبان ہی کے موڈل پر کرنا چاہیے۔ یعنی وہ موڈل جو سوسیور نے پیش کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ساختیت نے اب تک غیرلسانی ذریعہ اظہار کی پیدا کردہ چیزوں میں زیادہ دلچسپی دکھائی ہے مثلاً لیوی اسٹراس نے ماہر بشریات کی حیثیت سے قدیم جنگلی قبائل کے اندر رشتوں کے نظام اور شادی کے قواعد کے ساختی تجزیے میں بہت دلچسپی دکھائی ہے۔

لیوی اسٹراس نے مشہور یونانی دیومالا کا جو تین کہانیوں پر مشتمل ہے تجزیہ کیا ہے۔ یہ تجزیہ لیوی اسٹراس کی کتاب ساختیاتی بشریات کی پہلی جلد میں بعنوان (دیومالا کا ساختیاتی مطالعہ) ملے گا۔ یہاں پر ایک بات یاد رکھنے کی ہے کہ سوسیور کی لسانیات سے تجزیے کے دو طریقے نکلتے ہیں۔ Horizontal ایک خوردبینی طریقہ جسے ہم صوتیاتی کہہ سکتے ہیں اور دوسرا وہ طریقہ جو جملوں کے تجزیے میں استعمال ہوتا ہے۔ دیومالا کے بنیادی اجزاء کو لیوی اسٹراس ایک قسم کا صوتیہ تصور کرتا ہے۔ انھیں وہ Mytheme کہتا ہے یعنی دیومالا کو وہ قصہ یا روئیداد نہیں مانتا۔ دیومالا کی تینوں کہانیوں کے بنیادی اجزاء کو وہ چار کالم کے گروپ میں تقسیم کرتا ہے۔ لیوی اسٹراس کے چار گروپ کے کالم یوں بنتے ہیں:

Practice: Structuralism

Cadmos Seeks
His Sister
Eurapa
Ravished
By Zeus

Cadmos Kills
The Dragon

The Spartoi
Kill One
Another

			Labdacos Laios's Father)= Lame (?)
	Oedipus Kills ,His Father, Laios		Laios (Oedipus Father)= Left Sided (?)
		Oedipus Kills The Sphinx	Oedipus = Swol Len-Foot (?)
Oedipus Marries His Mother Jocasta			
	Eteocles Kills His Brother, Polynices		
Antigone Burries Her Brother, Polynices Despite Prohibtion			

پھر لیوی اسٹراس یہ کہتا ہے کہ پہلے کالم کا رشتہ دوسرے کالم سے ہے اور تیسرے کا چوتھے سے۔ پہلے کالم میں خون کے رشتے بالا زخی کی Over evaluation ہے اور دوسرے میں کم زخی Under Evaluation تیسرے کالم میں درندوں کے مارنے کا ذکر ہے اور چونکہ دیومالاؤں میں درندے مٹی سے پیدا ہوتے ہیں تیسرے کالم میں آدمی اس سے انکار کرتا ہوا نظر آتا ہے کہ اس کا زمین سے کوئی رشتہ ہے۔ چوتھے کالم میں انسان لنگڑا کر چلتا نظر آتا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ وہ خود اس بات سے انکار نہیں کرسکتا کہ اس کا مٹی سے رشتہ ہے۔ لیوی اسٹراس کا کہنا ہے کہ اس دیومالا میں انسان فطرت کے تضادات پر غور کرتا نظر آرہا ہے۔ یہاں پر قدیم انسان یہ سوچ رہا ہے کہ پہلے کالم کا دوسرے سے وہی رشتہ ہے جو تیسرے کا چوتھے سے ہے۔ دونوں

حصوں میں انسانی رشتوں کے تضادات کا شدید احساس موجود ہے۔ اس لیے لیوی اسٹراس کا یہ کہنا ہے کہ اس دیومالا میں انسانی ذہن اس بات پر غور کر رہا ہے کہ انسان دو کا پیدا کردہ ہے (یعنی عورت اور مرد) یا ایک کا یعنی زمین کا پیدا کردہ ہے۔ وہ کسی نتیجے پر نہیں پہنچتا ہے صرف تضادات میں ایک منطقی رشتہ ڈھونڈ کر مسئلے سے مصالحت چاہتا ہے یعنی اس دیومالا میں انسان خون کے رشتوں کے متعلق سوچ رہا ہے۔

اس تجزیے میں نوٹ کرنے کی جو خاص بات ہے وہ یہ ہے کہ جیسے سوسیور کی لسانیات میں دو صوتیوں کے اختلاف سے دونوں صوتیوں کی آوازیں آسانی سے سمجھ میں آجاتی ہیں اسی طرح اس تجزیے میں دو کے اختلاف سے دونوں Mythemes سمجھ میں آجاتے ہیں۔ سوسیور کی لسانیات میں دو کی مخالفت وہ بنیادی اصول ہے جس سے الفاظ کی آواز اور معنی دونوں سمجھ میں آنے لگتے ہیں۔ یہی اصول لیوی اسٹراس نے دیومالاؤں کے تجزیے کے لیے اپنایا ہے مگر ظاہر ہے کہ یہ اصول کہانیوں کے تجزیے کے لیے نہیں اپنایا جاسکتا۔ ہر کہانی کا ایک اہم جز و وقت ہے۔ ہر کہانی کو اپنے آغاز سے لے کر اختتام تک وقت کے ڈائمنشن سے گزرنا پڑتا ہے اور جس نظام میں اتنا وقت لگ جاتا ہے اس کے لیے ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس کا نظام یک زمانی ہے۔ کہانیوں کو کسی صورت سے بھی یک نظامی نظام تک (کم) گھٹایا نہیں جاسکتا۔ اسی لیے ساختی نقاد باوجود انتھک کوششوں کے کہانیوں کے تجزیہ کرنے کا کوئی اطمینان بخش طریقہ اب تک پیش نہیں کر سکے ہیں۔

لیوی اسٹراس کو ساختیت کے حوالے سے جتنی شہرت ملی اتنی ہی تقریباً رونالڈ بارتھ (Ronald Barthes) کو ملی۔ 1960 کے بعد پیرس کے علمی حلقوں میں بارتھ اتنا ہی مقبول رہا جتنا لیویس اسٹراس۔ بارتھ اس بات کا قائل تو تھا کہ سوسیور کے ماڈل پر ادبی کارناموں کا تجزیہ کیا جائے اور اس کے تجزیوں میں سوسیور کے خیالات کا عمل دخل بھی ہو مگر اس نے تجزیے کا کبھی کوئی ایک طریقہ نہیں اختیار کیا۔ اس کی ہر کتاب ایک نیا رخ رکھتی ہے۔ اس کے مضامین اور کتابیں پڑھ کر یہ تاثر ملتا ہے کہ وہ روایتی قسم کا بہت اچھا نقاد ہو سکتا تھا مگر روایت سے وہ ہمیشہ گریزاں رہا۔ ایک اور بات جو بارتھ کے سلسلے میں نوٹ کرنے کی ہے۔ وہ یہ کہ سماجی (Social) اور نظریاتی مواد (Idiological Material) کے بارے میں وہ بہت حساس طبیعت رکھتا تھا۔ اس کی یہ حس مارکسی نقادوں سے بھی زیادہ بڑھی ہوئی تھی۔ اس کی شروع کی تصانیف میں ایک کتاب (Mythologies) ہے۔ یہ فرانس میں 1957 میں شائع ہوئی۔ 1972 میں اس کا ترجمہ انگریزی

میں شائع ہوا۔ یہ ان (myths) کے تجزیے ہیں جو فرانس کے عوامی کلچر میں پائے جاتے ہیں۔ خیال رہے کہ بارتھ ان عوامی اعتقادات کو myths کہتا ہے جو ہیں تو غلط مگر عوام ان پر جذباتی طور پر پورا یقین رکھتے ہیں مثلاً یہ کہ شراب پینے والا فرانسیسی شراب نہ پینے والے فرانسیسی سے زیادہ قابل اعتبار ہے۔ تلے ہوئے آلو کے ٹکڑے اور بیف اسٹیک بہادروں کا کھانا ہے۔ کشتی رانی میں جیتنے والا حق کی جیت ثابت کرتا ہے وغیرہ بارتھ اس قسم کے myths کو اشارہ مان کر اس کا تجزیہ کرتا ہے۔

بارتھ کی سب سے مشہور کتاب S/Z ہے جو بالزک (Balzac) کے افسانے Sarrasine کا تجزیہ ہے۔ اس کتاب کی سب سے اہم دریافت یہ ہے کہ ہر افسانہ یا ہر کتاب پڑھنے والا اسے پہلے ہی پڑھ چکا ہے یعنی یہ کہ پڑھنے والے کے ذہن میں پہلے سے Codes محفوظ ہوتے ہیں جو ان کتابوں سے بنتے ہیں جو وہ پہلے پڑھ چکا ہے۔ ہر نئی کتاب، افسانے یا ناول کو اپنے ذہن میں محفوظ Codes کے ذریعہ وہ معنی دیتا چلا جاتا ہے اور یقیناً مصنف بھی انھیں Codes پر انحصار کرتا ہے۔ یعنی نئی تخلیق کوئی نئی چیز نہیں ہوتی بلکہ پہلے کی ہی جانی بوجھی چیز ہوتی ہے۔

اس لیے بارتھ انیسویں صدی کے طرز پر لکھے ہوئے روایتی ناولوں کو زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ انھیں وہ Readerly Text کہتا ہے۔ اسے Writerly Text کی تلاش ہوتی ہے۔ وہ کتاب جو پڑھنے والا خود سے لکھتا جائے یعنی اس کی ہر گتھی خود سلجھائے۔ وہ : Avant-Garde قسم کے ادب کا بہت قائل تھا اور Alen Robe Grillet کے ناولوں کو پسند کرتا تھا جن کا پڑھنا آسان نہیں۔ ساختی نقاد S/Z کو اہمیت تو بہت دیتے ہیں مگر کئی لحاظ سے S/Z ساختی ذہن نہیں بلکہ بعد از ساختی ذہن کی پیداوار ہے۔

کہانیوں کے تجزیے میں فرانسیسی نقادوں کی کوشش یہ رہی ہے کہ کہانیوں کا تجزیہ عمودی ماڈل پر کیا جائے۔ سوسیور نے یہی پڑھایا ہے کہ زبان میں عمودی محور کی اہمیت صرف محور سے زیادہ ہے۔ مگر اب تک کہانی کے تجزیے کی سب سے اچھی کتاب پروپ کی مارفولوجی آف رشین فوک ٹیلس ہی ہے۔ یاد رہے کہ پروپ فارملسٹ تھا ساختیاتی نہیں۔ اس کا تجزیہ واضح طور پر صرفی ہے۔ اس نے کہانیوں کو اعمال کے اقل ترین اکائیوں تک کم کیا اور یہ بتایا ہے کہ ہر کہانی میں اعمال کی ترتیب ایک ہی ہوگی۔ فرانسیسی ماہر اشاریات گریمانے اپنی کتاب معنیاتی ساختیات میں کوشش کی ہے کہ پروپ کے تجزیے کو ساختی تجزیے میں ڈھال دے۔ پروپ نے اپنی کتاب میں روسی کہانیوں کے کرداروں کا جائزہ لیتے ہوئے یہ بتایا تھا کہ ہر کہانی میں سات قسم کے Roles ہوتے ہیں:

(1) بدمعاش (2) عطا کنندہ (3) مددگار
(4) لڑکی جس کی تلاش ہے (اور اس لڑکی کا باپ)
(5) بھیجنے والا (6) ہیرو (7) جھوٹا ہیرو

یعنی کہانی میں جتنے بھی اعمال ہوتے ہیں ان کی ادائیگی سات قسم کے کردار کرتے ہیں۔ گریما کا کہنا یہ ہے کہ ایک جملے کے اجزا بھی دراصل roles ہوتے ہیں۔ فاعل وہ جو کام کرتا ہے مفعول وہ جو اس کام کی زد میں آتا ہے وغیرہ۔ اس طرح ایک جملہ دراصل ایک ڈراما ہے۔ وہ اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ ہر تحریر خواہ وہ ادبی ہو یا غیر ادبی ایک جملے کی حیثیت رکھتی ہے جس میں گرامر جیسے ہی roles ہوتے ہیں۔ ان کو وہ actant کہتا ہے یعنی اداکاروں کے ہر گروپ کو وہ actant کہتا ہے۔ عشق کی بالکل سادہ سی کہانی میں تو دو ہی actant ہوں گے۔ فاعل اور مفعول۔ لیکن اگر ایک ایسی کہانی کو لیا جائے جیسے The Quest of the Holy Grail ہے تو چار Actants ہوں گے:

Subject/Object = Hero/Holy Grail

یا

Sender/Receiver = God/Mankind

خواہش جڑ ہے کہانیوں کی یا کسی بھی عمل کی۔ خواہش پوری کرنے میں اگر زور چاہیے تو ایک اور actant مددگار بھی ہو سکتا ہے اور ایک اور actant خواہش کرنے میں اگر دقتیں ہیں تو دشمن بھی ہو جائے گا۔ اس طرح ہر تحریر کی شکل یوں بن جاتی ہے:

Sender - Object - Receiver
Helper - Subject - Opponent

گریما کا یہ کہنا ہے کہ اگر ایک فلسفی کے علم حاصل کرنے کی خواہش کا ڈراما بنایا جائے تو وہ نیچے دی ہوئی شکل اختیار کرے گا:

Subject - Philosopher
Object- World
Sender - God
Receiver - Mankind
Opponent - Matter
Helper - Mind

پروپ کے ساتھ Roles یہاں پر چھے ہو جاتے ہیں۔ پروپ کے Helper اور Donor دراصل ایک ہی Role ہیں۔ یہاں پر جو غور کرنے کی بات ہے وہ یہ کہ گریما نے جو چھے رول بنائے ہیں وہ ایک ساتھ کام کرتے ہیں اور ایک دوسرے پر اپنا زور چلاتے ہیں جس سے کہانی

میں یا جو بھی تحریر ہو اس میں پیچیدگی پیدا ہوتی ہے۔ یقیناً گریما نے جو رولز کا نقشہ بنایا ہے اس کو پروپ کے نقشے پر برتری حاصل ہے۔ اس لیے کہ یہ نقشہ عمودی ہے۔

یہ بات تسلیم کرنا پڑے گی کہ ساختیت پسند نقادوں نے کہانی کہنے کے آرٹ کے تجزیے میں بہت گہرائی پیدا کی ہے مگر ساتھ ساتھ یہ بھی کہنا پڑے گا کہ ہمارے سامنے اب بھی کوئی تجزیہ ایسا نہیں آتا جس کے لیے یہ کہا جا سکے کہ یہ واقعتاً ساختیاتی ہے۔ شاعری کے تجزیے میں ساختی نقادوں کو بہت کم کامیابی حاصل ہوئی اور اب وقت بھی بدل گیا۔ ساختی تحریک کی لہر یورپ اور امریکہ میں تقریباً ختم ہو چکی ہے، ساختیت کی جگہ پس از ساختی تحریکوں نے لے لی ہے۔ تاریخ کی روشنی میں ایسا لگتا ہے جیسے ساختیت ادبی تنقید کو سائنسی بنیادوں پر لانے کی ایک بہت زوردار اور اہم تحریک تھی۔

فرانس میں ساختیت کی تحریک اس وقت شروع ہوئی جب دوسری جنگ عظیم کے چند سالوں بعد فرانسیسیوں نے یہ محسوس کرنا شروع کیا کہ مارلو پونٹی اور سارتر کے فلسفہ وجودیت میں کچھ کمزوریاں ہیں۔ وجودیت کے نقطۂ نظر سے شعور اور شخصیت (subject) معنی کے خالق تھے مگر وجودیت یہ بتانے سے قاصر تھا کہ معنی خصوصاً ایک ہی text کے، ایک سے زیادہ معنی کس طرح وجود میں آتے ہیں اور جہاں تک شخصیت کا تعلق ہے تو اس کی اہمیت فرائڈ نے بہت کم کر دی تھی۔ وجودیت کی بہ نسبت سوسیور کی لسانیات بہت بہتر طور پر سمجھاتی تھی کہ معنی کس طرح وجود میں آتے ہیں۔ دوسری جنگ عظیم تک وجودی مارکسزم سارے فرانس پر چھائی ہوئی تھی۔ جنگ کے اختتام پر وجودی مارکسزم کی جگہ ملی جلی فرائیڈین ساختی مارکسزم نے لینا شروع کیا۔

وجودیت کا زور شعور اور شخصیت پر تھا۔ ساختیت نے یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ لاشعور کس طرح معنی کو پیدا کرتا ہے۔ لیوی اسٹراس نے دیومالا، رشتے کے نظام، اور کلچرل روایتوں کا مطالعہ کیا ہے جو سارے کے سارے لاشعور کے پیداوار ہیں۔ ڈیکارڈ Decartes کے Cogito یا اپنی شخصیت کا شعوری طور پر احساس اس بنیاد پر تھا کہ میرا وجود ہے اس لیے کہ میں سوچتا ہوں تو سوال یہ ہے کہ جب ہم نہیں سوچتے ہوتے تو اس وقت میرے وجود کا کیا ہوتا ہے۔ یہی وجوہات ہیں کہ لوگ وجودیت سے جس کی روح اول و آخر کارٹیسین Cartesian ہے بددل ہو گئے اور ساختیت کی طرف مائل ہونے لگے۔

○

(ارتقا: مدیران: حسن عابد، واحد بشیر، راحت سعید، ڈاکٹر محمد علی صدیقی، ناشر: علمی ادبی و کتابی سلسلہ 14)

اسٹرکچرل ازم اور لسانیات

اب ہم اسٹرکچرل لسانیات کی طرف آتے ہیں۔ اس فلسفۂ لسان کی بنیاد اس صدی کے تیسرے عشرہ میں پڑی۔ مشہور سوئستانی ماہر لسانیات فرڈینینڈ ڈی ساؤسر کے اس خیال سے لسانیات کی اس شاخ کی داغ بیل پڑی کہ جس طرح حیاتیات کے مطالعہ میں نسبی یا ساختیاتی (Structural) اور جنی محور (Genetic Axes) ہوتے ہیں، لسانیات میں بھی ایک صوفیہ (Phenonem) کا جمودی—(Synchronic) اور تاریخی (Diachronic) مطالعہ ہوسکتا ہے۔ آخرالذکر میں زبان کا مطالعہ مخصوص زمان و مکان کے محور سے ہوتا ہے۔ اس سے پہلے انیسویں صدی میں لسانیات کا مطلب زبانوں کا تاریخی ارتقا تھا—یہ ایک مشترک جڑ سے مختلف شاخوں کے پھوٹنے اور انھیں منفرد اوصاف سے متصف کرنے کا علم تھا۔

ڈی ساؤسر نے خیال ظاہر کیا کہ ''زبان کے تاریخی مطالعہ کے مقابلہ میں جمودی رخ زیادہ اہم ہے۔ کیونکہ عوام کے انبوہ کے لیے یہی ایک سچی اور واحد حقیقت ہے۔ اس نے لسانی تاریخیت کے ساتھ تاریخی قوانین کی قطعیت کے خلاف بھی رائے دی۔ اور اُن کی مدد سے سائنسی پیش گوئی کو واہمہ قرار دیا۔ اُس کا خیال تھا کہ زبان ایک نظامِ اظہار ہے۔ محض ایک علامتی نظام ہے۔ جس کی مدد سے ہم ایک دوسرے کو سمجھتے ہیں۔ لیکن زبان کی علامتیں چونکہ یک طرفہ طور پر طے شدہ ہوتی ہیں اس لیے وہ جن اشیاء کو نام دیتی ہیں ان کے ساتھ وہ لازمی رابطہ نہیں رکھتیں۔ اس لیے ان کے ایک دوسرے کے ساتھ مخصوص 'جمودی' رشتوں کا مطالعہ کیا جائے۔ باہمی ربط کے اس نظام ہی سے ایک 'کل' میں ہر چیز کا مقام متعین ہوسکتا ہے۔

ڈی ساؤسر کے خیالات کو پراگ اسکول نے بہت زیادہ صراحت کے ساتھ پیش کیا تھا۔ اس اسکول نے علم صوت کو صوتیات سے علیحدہ کردیا۔ اور دو عنصری مدِ مقابل کے اصول میں

انسانی آواز کی اصوات کی اُن کی اپنی خاص خاص فنکشن کے اعتبار سے تدوین کردی Phonemes کا مزید تجربہ کیا گیا اور اس طرح مخصوص دو عنصری مدِّ مقابل کا سسٹم وضع کیا گیا جس کی مدد سے دنیا بھر کی تمام زبانوں کے صوتی سسٹم اپنے مختلف 'جوڑوں' کی مدد سے مشینی ترجمہ اور بہت سی سائبر نٹیکس (Cybernatics) — اختراعات رواج پا گئیں اور لسانیات میں اسٹرکچرل خیالات کی کامیابی سے دیگر شعبہ جات میں بھی اسٹرکچرل ازم پھیلنے لگا لیکن اس سے بنیادی طور پر تو یہ نقصان ہوا کہ اندرونی ارتقا کا نظریہ دب کر رہ گیا کیونکہ خارجی بھیجات نکچیوں — (Structuralists) کی اسکوپ سے باہر ہیں اور اس طرح یہ غیر تاریخی (Synchronic) نقطۂ نظر 'جمودی' نقطۂ نظر بن کر رہ گیا۔

اسٹرکچرل لسانیات کے بانیوں میں ایڈمنڈ رہسرل اپنی مظہریات کے لیے، روڈ ولف کارنیپ اپنی منطق کے لیے، اور آخری دور کے وٹ گن اسٹائن مثالی زبان کے بارے میں اپنے فلسفۂ لسان کے لیے اور کرداریت (Behaviourist) مکتبۂ خیال کی نفسیات کے چند علماء اپنے تار و پود کے لیے اہم کارگزاروں میں شمار ہوتے ہیں۔

جس طرح اوائلی دور کے وٹ گن اسٹائن کا لسانی کھیل منطقی ایجابیت کے دلدادہ فلاسفہ کے ساتھ مل کر مثالی زبان کے ڈھانچے کی تلاش میں کارٹیزین فلسفے کے خلاف صف آرا رہا۔ اُسی طرح جب ہم آخری دور کے وٹ گن اسٹائن کی طرف آتے ہیں تو استعمال/ مطلب ایک سے نظر آنے لگتے ہیں اور ایک جملہ کے معنی پورے جملے کے معنی سے متعین دیکھنے کا دور آجاتا ہے جو اسٹرکچرل بندوبست کہلاتا ہے۔

اسٹرکچرل ازم، منطق، طبیعات، ریاضی اور حیاتیات کو اپنی لپیٹ میں لیتا ہوا اب لسانیات کے میدان میں قدم رکھ چکا ہے ہم اس میدان میں بڑی طاقتوں کے درمیان 'اعصابی جنگ' کی شطرنج بچھی ہوئی دیکھ سکتے ہیں۔ خاص طور سے سائبر نٹیکس کے پیچیدہ آلات کے ذریعہ رائے عامہ سازی اور زبانوں کے عالمی سیاست میں روز افزوں کردار سے یہی مترشح ہوتا ہے کہ حد سے بڑھتی ہوئی ٹیکنالوجی انسان اور انسان دوستی کے حوالہ سے کلیہ سازی کی بجائے وہ ہمیں وجودیاتی (Ontological) مباحث میں الجھانا چاہتے ہیں تا کہ ہم جوہر اور ڈھانچہ (Essence & Structure) کی بحث سے آگے نہ نکل سکیں۔ اسٹرکچرل نفسیات اور لسانیات نے سرد جنگ میں پھنسے ہوئے انسانوں کے لیے ایک ایسا مذہب تیار کیا

ہے جو انھیں چیزوں کی شیئیت میں الجھا کر خود چیزوں سے الگ تھلگ کر دیتا ہے۔ افتخار جالب کا مضمون 'لسانی تشکیلات' ایک طرح سے نمائندہ مضمون ہے۔ اگر کسی شخص کو 'نئی' شاعری کے منشور زبان وادب کے بارے میں جملہ اعتراضات اور پھر قابل توجہ ادبی مثالیں ملاحظہ کرنی ہوں تو غالباً یہ ضرور مضمون شمار ہوگا لیکن افتخار جالب کے ذہن میں غالباً آخری دور کے وٹ گن اسٹائن نہیں ہیں جن کے بارے میں بہت صراحت سے یہ تحریر کیا گیا ہے اور خود انھوں نے بھی 'فلسفیانہ تحقیقات' میں اسے تسلیم کیا ہے کہ مثالی زبان کے بارے میں اُن کی کوششیں ناکامیاب ثابت ہوئیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے یہاں 'نئی' زبان کی طرف سے جتنے بھی دعوے کیے گئے وہ کچھ بزرگوں کے یہاں عام تھے۔ بہت سے افراد نے ان نظریات کو فیشن کے طور پر اپنانے کی کوشش کی تھی لیکن اب جدید ادباء استعاراتی زبان کی 'یک رنگی' سے بھی بور ہو رہے ہیں اور اپنے بیان کے لیے کچھ اور وسعت چاہ رہے ہیں۔ اصل میں زبان کو ہماری جملہ معاشی و سماجی اور — ثقافتی پستی — کا ذمہ دار ٹھہرانا اور زبان کی اصلاح کے لیے اپنے گھروں سے نکل کر کیلکولس ٹائپ کی زبان وضع کرنے کی کوشش سماجی انصاف میں ممد ومعاون ہونے کی بجائے اسے لایعنی بنا دینے کے مترادف ہے۔ یہ کیا بات ہوئی کہ ہم اپنے نظریہ اور 'صداقت' کو باہم منطبق نہ کر سکیں۔ اوائلی دور کے وٹ گن اسٹائن یہی چاہتے تھے۔ اس کا یہ مطلب ہوا کہ اگر میں کہوں کہ اسلامی نظام ہی بہترین نظام ہے تو یہ میرا 'نظریہ' ہوا اور ایجابیت پسندوں بطور خاص وٹ گن اسٹائن کے خیال میں کوئی نظریہ سچ (Truth) نہیں ہوسکتا۔ اسلام کی جگہ سوشلزم لے آیئے تو اس کے لیے بھی یہی شرط ہے۔ اس کے معنیٰ یہ ہوئے کہ نظریات اور صداقتوں کو ایک دوسرے سے غیر متعلق ثابت کرنے کی کوشش ہو رہی ہے۔ جب بات یہ ہو تو ہمیں وٹ گن اسٹائن کے صحن سے باہر نکل کر بات کرنا ہوگی اور زبان کے بارے میں وہی رائے رکھنی ہوں گی جو تاریخی صداقتوں سے ثابت ہوتی آئی ہے۔ زبان میں بنیادی تبدیلی نہیں ہوا کرتی۔ روسی اور چینی زبانوں میں کیا تبدیلیاں ہوئیں؟ دو تین فی صد الفاظ! یہی ہر زبان کا خاصہ ہے۔ خواہ یسوع مسیح یہ کہیں کہ گلاب کا پھول سرخ ہے یا یہ کہا جائے کہ گلاب کا پھول سرخ ہے سینکڑوں سال کے مکانی وزمانی فرق کے باوجود اس جملے کے مفہوم پر دنیا بھر کے بامعنیٰ اور سسٹم ساز مفکروں کو اتفاق ہے اور یہ بہت بڑا سرمایہ ہے جسے نئی لسانیات — بمعنیٰ نیا فلسفہ لسان — تباہ کرنے پر تلی ہوئی ہے۔

اگر چومسکی (Chomsky) نے اس بے راہ روی کا بھرپور مقابلہ نہ کیا ہوتا تو ہم ایک ایسی صورت حال میں گرفتار ہو چکے ہوتے جس میں کلیت ہی سب کچھ ہوتی۔ اجزاء کلیت ہی سے متعین ہوتے اور اس سے بظاہر ایک متحدہ (Unified) سسٹم کی بو آتی ہے۔ لیکن بباطن یہ سائنس کی جگہ ناقابل تصدیق کلیوں کی عملداری پر منتج ہوتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت بھی اپنی جگہ طے شدہ ہے کہ چومسکی کے مباحث بے پناہ ٹیکنیکل ہو گئے ہیں اور ہر کس و ناکس ان سے استفادہ کی مقدرت نہیں رکھتا۔ دوسری طرف زندگی کی ہر قسم کی مقصدی تعبیر کے خلاف ایک ہمہ گیر محاذ ہے۔ (مزید تفصیلات کے لیے 'نئی شاعری کی فلسفیانہ اساس' مطبوعہ فنون جولائی، اگست 1975 مشمولہ 'توازن' ملاحظہ فرمایئے۔) یہ فکر ہر قسم کے رومانس کے، خواہ وہ مذہبی ہو یا سیکولر خلاف ہے۔ اس لیے روایتی اصناف، روایتی موسیقی اور روایت بذات خود اس کے لیے ناقابل قبول۔ اسٹرکچر کا قضیہ، ہیئت اور ضرورت کے قضایا سے انمٹ رشتوں میں گتھا ہوا ہے اگر حصے تغیر پذیر ہیں تو 'کل' بھی تغیر پذیر ہوتا رہتا ہے اور جب 'کل' کسی صفاتی تبدیلی سے گزرنے لگتا ہے تو تبدیلی لازمی ہو جاتی ہے۔ یہ دراصل ایک متحد 'کل' کا مطالعہ ہے لسانیات میں یہ نظام علائم کا مطالعہ ہے اور نفسیات میں ذہن (Psyche) کی نسبتی فطرت کا مطالعہ ہے۔

اسٹرکچرل ازم وجودیت کی آزادی اور خود پسندی کے جواب میں اسٹرکچر (Structure) معروضیت اور سائنسی قطعیت کے قضایا کی مقبولیت کا ردعمل ہے۔ وجودیت سائنس دشمنی ہے۔ وہ یوں کہ اس کے شارحین کے خیال میں سائنس انسان اور اس کی آزاد حرکت کو سمجھنے میں ناکام رہی ہے جب کہ نسبتی یا ساختیاتی مکتب فکر نہ صرف سائنس کا اقبال کرتا ہے بلکہ سماجی علوم کو بھی کیمیا اور طبیعات کی طرح سائنسی علوم بنا چکا ہے۔ پچھلے کچھ برسوں سے ساختیاتی مطالعۂ علم لسانیات، مطالعہ، نسل، تاریخ، ثقافت اور ادبی تنقید میں بھی کافی زور و شور نظر آتا ہے مگر اب یہ نظریہ کی ترقی پسندی کا دعویٰ اُدھڑ چلا ہے۔ ہر چند کہ ایک ادبی نقاد جے۔ ایم۔ آزیاز (J.M. Auziaz) نے (Cleps Poupla Structuralism) سارتر کی اس رائے پر تنقید کی ہے کہ اسٹرکچرل ازم تکنیکی سماج کا نظریاتی ردعمل ہے اس نے کہا ہے کہ ایسا خیال کرنا درست نہیں چونکہ اسٹرکچرل ازم پیش گوئی نہیں کرتا جب کہ تکنالوجی ایسا کرتی ہے۔ اس لیے اسٹرکچرل تنقید بھی حکم نہیں لگاتی۔ صرف اسٹرکچر (Structure) کا مطالعہ کرتی ہے اور قضایا سازی کا کام قارئین پر چھوڑ دیتی ہے۔ اسٹرکچرل تنقید 'اندر' جھانکنے کی مدعی ہے (اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ ادبی تنقید

کے سلسلہ میں کیا کسی دوسرے فنکار کی تخلیق کے اندر جھانکنے کے لیے تاثراتی طریقے کی بجائے سائنسی طریقہ درخور اعتنا نہ ٹھہرے گا اس طرح تخلیقی اور اسٹرکچرل سسٹم میں باقاعدہ دوئی پیدا کردی جاتی ہے اور عمل و تخلیق کے درمیان کوئی رشتہ باقی نہیں رہتا۔ یہ سسٹم نظریۂ تاریخ، جدلیت اور سائنسی پیش گوئی کے خیالات پر ضرب لگاتا ہے اور خیر سے ہمارے ملک میں ایسے 'ترقی پسند' موجود ہیں جو ترقی پسند رہتے ہوئے (غیر سائنسی و غیر حقیقت پسندانہ) افکار کی ترویج کررہے ہیں۔ ہر شخص اپنے نظریے کی وکالت کا حق دار ہے لیکن اگر میں تاج محل کو ایمپائر اسٹیٹ بلڈنگ ثابت کرنے پر سارا زور لگا دوں تو اس سے کیا فائدہ؟ اس صدی کے چوتھے عشرے کی ترقی پسندی میں وہی فرق ہے جو تشبیہ اور استعارہ میں ہے لیکن زبان اور ابلاغ کے معاملہ میں ترقی پسندوں اور ایجابیت پسندوں میں بہرحال زمین و آسمان کا فرق ہے اور میں کسی اور مضمون میں اس فرق کو واضح کروں گا۔ اب ہم اسٹراس کی طرف مڑتے ہیں۔ کلاڈ لیوی اسٹراس (Claude Levi Strauss) نے نسل اور ثقافت کے میدان میں اسٹرکچرل ازم کی بہت خدمت کی ہے اور اس نے کھل کر اعتراف کیا ہے کہ وہ عینیت پسند ہے اور اپنی عینیت پسندی کے لیے سائنس کی مدد چاہتا ہے۔ اس میں کیا حرج ہوسکتا ہے لیکن میں چاہتا ہوں کہ ہم حقائق کو اپنی خواہشات کے تابع نہ کریں۔ کلاڈ لیوی اسٹراس یقینی طور پر اس فلسفہ کا سب سے بڑا داعی ہے۔ اس لیے اس کے متعلق چند کلمات ضروری معلوم ہوتے ہیں۔ کلاڈ لیوی اسٹراس نے اسٹرکچرل ازم کو ثقافت، نسل اور علم الانسان پر منطبق کیا اور عینیت پسندی اور سائنس کے ایک ایسے امتزاج کو 'کلچر' کیا جو بادی النظر میں بہت مشکل ہے۔ جب میتھیو آرنلڈ 'کلچر اور انتشار میں' میں وکٹوریائی دور میں کسی شخص کا صاحب کلچر ہونے سے مراد لاطینی اور یونانی جیسی دو زبانوں کی شد بد لیتے ہیں یعنی مردہ حقائق کی تہذیبی زندگی، تو پھر عینیت پسندی اور سائنس کا امتزاج ہر صورت میں زیادہ سائنسی نظر آنا چاہیے۔ اس نے خیال ظاہر کیا کہ منتقل شدہ معنی کے 'اسٹرکچر' تک پہنچنے کے لیے منبع اور مرجعی کے درمیان زیادہ بامعنی لگاؤ اور تعلق پیدا ہوتا ہے۔ یہ تو تھا کلاڈ لیوی اسٹراس کے کام کا ایک رخ، لیکن اگر اسٹرکچرل ازم (Structuralism) میں سائنس اور قطعیت پر زور کو بجنسہٖ مان لیا جائے تو پھر سائنسی نقطۂ نظر اور ترقی پسندانہ نقطۂ نظر میں ایک تضاد پیدا ہوجاتا ہے۔ لیکن کلاڈ نے ماہنامہ انکاؤنٹر (Encounter) کے شمارہ اپریل 1966 میں شائع شدہ ایک انٹرویو میں اپنی فکر کو غیر مارکسی قرار دینے پر زور دیا تھا۔ جب

صورت حال اس قدر صاف ہے تو ہمارے یہاں اس کے باب میں غلط فہمیاں کیوں پیدا کی جائیں۔ کیا علم کا حصول بھی جیمز بانڈ کے کردار کی آپا دھاپی بن کر رہ گیا ہے۔

''ہاں مجھے صاف بات کرنی چاہیے۔ بلاشبہ میں عام معنوں میں مارکسی نہیں ہوں۔ میرا نقطۂ نظر قدرے مختلف ہے۔ اس میں کسی قسم کی متضاد فکر نہیں ہے لیکن اس باب میں ہمارا ذہن صاف ہونا چاہیے کہ مارکس نے کس مضمون پر بحث کی ہے اور کس پر نہیں۔ اب پہلا نکتہ تو یہ ہے کہ مارکس قطعی طور پر قدیم ثقافت سے واسطہ نہیں رکھتا۔ یہ ثقافتیں خونی رشتے کی بنیاد پر چلتی تھیں اور ان میں طبقاتی کش مکش کا عمل مفقود تھا۔'' یہ الفاظ اسٹراس کے تھے۔

اس سے ایک حقیقت اظہر من الشمس ہو جاتی ہے کہ اب سائنس کے ذریعے بھی غیر ترقی پسندانہ نظریات کی ترویج کی جا سکتی ہے۔ اس صدی کے چوتھے عشرہ کے ترقی پسند بانگ دہل کہتے تھے کہ ہمارا منشور سائنسی قوانین کی بلا چون و چرا عملداری ہے۔ بات آج بھی وہی ہے۔ لیکن نئے علوم کی پیچیدگیوں نے 'تکنالوجی اور نظریہ' کے درمیان نئے روابط کو جنم دیا ہے۔ اسٹرکچرل نفسیات عملی سائنس اور عملی لسانیات نے بہت سے مفروضات پر ضربیں ماری ہیں اور ہر چند کہ ہر ضرب کا جواب موجود ہے لیکن جب نئے ترقی پسندوں کا ایک گروہ وٹ گن اسٹائن، کلاڈ لیوی اسٹراس اور ڈی سا سیر کے نظریات کا پرچار کر رہا ہو تو ترقی پسندی اور غیر ترقی پسندی کے مابین فرق اہم ہو جاتا ہے۔ اسی قسم کی آپا دھاپی مذہبی فکر کے اُدباء میں بھی ہو رہی ہے۔ ان میں بہت سے کلاڈ لیوی اسٹراس اور ڈی سا سیر کو ترقی پسند گردان کو راندۂ درگاہ سمجھتے ہوں گے۔ ان میں سے کتنے ہیں جو علامہ اقبال کی صحیح مذہبی فکر کو عوام الناس کے سامنے پیش کر سکیں (خاص طور سے اسلامی فکر کی تشکیل نو کے وہ خطبات جو احادیث اور صحابہ سے متعلق ہیں) جو زیادہ دفاعی جنگ لڑ رہا ہے وہی سب سے زیادہ جنگ کا اہل ہو کر رہ گیا ہے ورنہ ذہنی سہل انگاری کا ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر ہے اور ترقی پسندی، سماجی حرکتی اور اخلاقی تصور (concept) کی بجائے ایجابیت پسندوں کی 'تشکیل' (construct) بنائی جا رہی ہے جس سے مذہبی فکر کو پہلے اور ترقی پسندی کو بعد میں نقصان پہنچے گا۔ خیر ہمارے یہاں اسٹرکچرل ازم کی اب تک گھن گرج تو سنائی دے رہی ہے لیکن کچھ کچھ اشارے کنائے ضرور نظر آ رہے ہیں۔ جب ہمارے بہت سے قارئین کو اندازہ ہوا کہ اسٹرکچرل ازم فرانس کا بہت ہی مقبول ادبی نظریہ ہے تو پھر پودی کلون کی شیشیوں کی طرح اسٹرکچرل اُدباء کی طرف بھی ہاتھ بڑھنے شروع ہوئے۔ کچھ حضرات نے

اُن ادباء کے پیشگی استقبال کے لیے کچھ صوفیا کرام کے ملفوظات کو پہلے ہی دعوت مقابلہ دے چھوڑی تھی کہ جدیدیت اور قدامت پسندی میں حد درجہ ارتباط و اختلاط ہوتی ہے ویسے بھی جدید (modern) ہم عصر اور سائنسی صداقتوں سے مالامال ہوتا ہے اور جدیدیہ (modernist) سورج کو نارنج دکھانے والا مجذوب ہوتا ہے، جو ماہر امراض دماغی سے پیچھا چھڑا کر بھاگ آیا ہوا اور 'پروز پوئم' کو بھی مجذوب کی بڑ سمجھ کر واحد وسیلۂ اظہار سمجھنے کے پاگل پن میں گرفتار ہو۔ 'پروز پوئم' کیا ہوگئی مذہب و فلسفہ کی حریف ہوگئی۔ کیا 'پروز پوئم' ایمان کے لوگ حقیقت پسند ہوسکتے ہیں؟ رولاں بارتھ کے خیال کے مطابق ''ہم اس وقت ادب میں ایک ایسا بحران دیکھ رہے ہیں جو ازمنہ وسطیٰ سے نشاۃ الثانیہ تک کے عبوری دور میں تھا۔'' جوناتھن کلر نے اسٹرکچرل نظریات (Structural Poetics) میں اس قبیل کے ادباء پر لکھا ہے۔ سا سیر اور کلاڈ لیوی اسٹراس کی طرح کلر نے بھی اسٹرکچرلزم —— (Structuralism) اور علمِ علامات کو ہم معنیٰ ٹھہرایا ہے۔ اُس کا کہنا ہے کہ تمام انسانی حرکات اور فن پارے صرف اسی وقت سمجھے جاسکتے ہیں۔ جب نشانات (Signs) کا ادراک کیا جائے اور یہ بہت ہی پیچیدہ سسٹم ہے اور ان کے اندھیرے کو لسانیات کی روشنی میں تسخیر کیا جاسکتا ہے یہ لسانی ہیئتوں میں ایک باطنی ربط تلاش کرنے کی سعی ہے۔ لیکن اسٹرکچرل نظمیں ہمارے یہاں کے چند ناشاعر حضرات کی نثری نظموں کی طرح نہیں ہوتیں۔ ان میں ایک قابل فہم 'ڈھانچہ' (Structure) ہوتا ہے اور اس کے اندر گونجتی موسیقی ہوتی ہے۔ جس کے لیے ہر شہر میں ایک یا دو 'چیف مجذوب' مقرر نہیں ہوتے بلکہ وہ ہر پڑھے لکھے اور ادبی آہنگوں میں تمیز کرنے والے قاری کے کانوں میں اُتر جاتی ہے۔ جیکبسن (Jackobson) گریماس (Greimas) اور بارتھ (Barthes) اسی طرز کی 'روشنی' کو اجاگر کرنے میں لگے ہوئے ہیں اور اسٹرکچرل تنقید کیا ہے؟ الگ الگ اجزا کے مقابلے میں مجموعی طور پر اسٹرکچر پر زور دینے کا نام۔ ادب کسی زبان کی اعلیٰ ترین صلاحیتوں کی نمائش گاہ ہوتا ہے اور صحیح تنقید فنِ تعمیر (آرکیٹکچر) کے لیے انجینئرنگ کا حکم رکھتی ہے۔ دعاوی کو لیبارٹریز میں لے جانے کا نام، وہبی گھمنڈ کی بجائے سائنسی صداقت پر پورا اترنے کا نام، اور جملہ علوم کو بیک دیگر مربوط کر کے شعر فہمی کے لیے ایک بڑا کینوس تیار کرنے کی وہ کشش جسے فلسفۂ ادب کا نام دے سکیں۔

حیران کن بات یہ ہے کہ ڈی سا سیر کی زبان کی اپنے اجزا میں تحویل — (reduction)

کے بعد اُسے اسم وہی کا عمل کہتا ہے اور وہ اس طرح کہ وہ اسم کو (pscychological vocal) قرار دینے سے معذور ہے۔ لیکن وہ اسٹرکچرل ادبی تنقید کو فلسفہ کی باضابطہ شاخ خیال کرتا ہے اور اسی تنقید کی رو سے خواہ وہ سپر (Sapir) کے تتبع میں ہو یا بلوم فیلڈ کی کتاب (Language 1933) زبان کو ایک نظام علائم سمجھ کر اور علامت کو دو طرفہ نفی حقیقت ہم صوتی شبیہ (sound image) اور تصور کے باہمی ارتباط کی روشنی میں سی۔ سی فرائیز (C.C. Fries) کی اس شکایت تک آجاتے ہیں کہ "لسانیات کے بہت سے طلباء کے لیے لفظ 'معنی' ناپسندیدہ بن کر رہ گیا ہے۔"

یہ کیونکر ممکن ہوا۔ اس کے پسِ پشت فرڈینینڈ ڈی ساسیر — (Ferdinand De Saussure) کی فکر ہے۔ اُس نے تکلم (speech) اور زبان (language) میں فرق روا رکھا اور فرد کا زبان سے رشتہ منقطع کر دیا۔ تکلم کا تعلق فرد اور سماج سے ہو سکتا ہے، بلکہ ہوتا ہے، لیکن زبان کا نہیں۔

غالباً یہ سب کچھ اس لیے ہے کہ جب کچھ حضرات کے لیے زبان کا فرد اور سماج سے تعلق ہی نہیں تو پھر اس کے ذریعہ ادب تخلیق کرنا چہ معنی دارد! (1976)

O

(نشانات: محمد علی صدیقی، اشاعت: مارچ 1981، ناشر: ادارۂ عصرِ نو، 42، ہمایوں کالونی کراچی 18)

تھیوری کے بعد

مغرب میں تھیوری یا پھر کلچرل تھیوری کا موجودہ موقف کیا ہے؟ شاید اسی کو ہم معاصر دانشورانہ طبقے کا اہم ترین موضوع بحث قرار دے سکتے ہیں۔ آج اس امر سے تو سبھی اتفاق کریں گے کہ تھیوری کا زریں دور (1960-1980) اب ختم ہونے کو ہے جب کہ ژاک لاکاں (Jacques Lacan)، لیوی اسٹراس (Levi Strauss)، لوئی آلتھو سے (Luis Althusser)، رولاں بارت (Roland Barthes) اور میشل فوکو (Michel Focault) کی یکسر نئی اور چونکا دینے والی تحریکوں کی اشاعت پر کئی دہے گزر چکے ہیں۔ یوں ہی ریمنڈ ولیمس (Raymond Wiliams)، لوسے اریگرے (Luce Irigaray)، جولیا کرسٹیوا (Julia Christiva)، ژاک دریدا (Jacques Derrida)، فریڈرک جیمسن (Feredric Gameson)، جرگاں ہیبر ماس (Gergan Habermas)، ایڈورڈ سعید (Edward Saee) اور ہیلن سکسو (Helene Cixous) وغیرہ کے اس صدی کی سوچ کو تبدیل کردینے والے افکار کے منظرِ عام پر آئے ہوئے بھی کافی عرصہ گزر چکا ہے اور یہ بھی کہ اس کے بعد اب جو بھی لکھا جا رہا ہے وہ نہ اتنا موثر ہے، نہ ہی اس پر کسی قسم کا اضافہ۔ ایسے میں اس خیال کے حامی کہ تھیوری کا دور اپنے منطقی اختتام کو پہنچ چکا ہے تھیوری کی بنیاد رکھنے والے مفکرین کے بارے میں ہلکی پھلکی فقرے بازی بھی کرنے لگے ہیں مثلاً رولاں بارت کے متعلق یہ کہنا کہ اس بیچارے کا مقدر پیرس کی ایک لانڈری وین کے نیچے آجانا تھا، فوکو کا ایڈس کا شکار ہونا اور لوئی آلتھو سے کا بیوی کے قتل کے الزام میں پھنس کر اپنے آخری دن سا سائٹی ٹریکٹ ہوم میں گزارنا اور یہ کہ خدا کو ساختیاتیوں یا پس ساختیاتیوں میں کسی سے کوئی ہمدردی نہیں معلوم ہوتی وغیرہ۔

اس سب کے باوجود تھیوری سے متعلق ان دانشوروں کی فکر و آگہی کی غیر معمولی اہمیت

سے کم ہی لوگوں کو انکار ہوگا۔ ان میں سے کچھ جو بہ قیدِ حیات ہیں اب بھی کسی نہ کسی درجے میں سرگرم عمل ہیں۔ اب تھیوری کے دور کے اختتام کے اعلان یا تھیوری کے بعد اگر کچھ لوگ یہ نتیجہ اخذ کر کے چین کی سانس لیں کہ چلو یہ ٹنٹا بھی ختم ہوا اور اب ہم دوبارہ ماقبل تھیوری کے سیدھے سادے اور معصوم زمانے کی طرف لوٹ سکتے ہیں تو انھیں مایوس ہونا پڑے گا۔ اب اس دور کی جانب فکری مراجعت ممکن نہیں جب کہ انسان کی ذہنی وفنی کاوشوں کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے گنتی کی چند اصطلاحات اور دو چار لیبل کافی تھے۔ اب انسانی فکر اس قدر آگے جا چکی ہے کہ اس کا پیچھے لوٹ کر آنا دشوار ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وقفے وقفے سے کہیں نہ کہیں کوئی نہ کوئی ریفری بن کر تھیوری کے پورے پراجکٹ کو فاؤل قرار دے کر سیٹی بجاتا رہے اس اصرار کے ساتھ ہم واپس لوٹ کر محض اتنا ہی کچھ سوچنے اور کرنے لگ جائیں جو فردینند دے ساسیور (Ferdiannd-de-Saussure) افق پر نمودار ہونے سے پہلے کیا کرتے تھے مگر دیانت داری سے غور کیا جائے تو جو حقیقت سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم تھیوری کے دور سے بھی آگے آچکے ہیں اور اب اسے مابعد تھیوری کا دور کہا جائے تو نامناسب نہ ہوگا۔ Literary Theory اور After Theory کے مصنف ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) کے مندرجہ ذیل الفاظ اس خیال کو تقویت دیتے ہیں:

> "If Theory means a reasonably systemetic reflection on our guiding assumptions, it remains an indispensable as ever. But we are living now in the aftermath of what one might call 'high theory'. In an age which, having grown rich on the insights of thinkers like.
> Althusser, Barthes and Derrida, has also in some ways moved beyond them."

گو کہ آج مابعد تھیوری کے دور میں بھی تھیوری سے متعلق مفکرین کی تحریروں پر مباحث، ان کا اطلاق اور ان کی فراہم کردہ بصیرتوں سے کام لیا جا رہا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ تیزی سے بدلتی دنیا کے ہمراہ انسانی سوچ بھی مزید آگے جانے کے لیے کوشاں ہے۔ اس کے باوجود کہ دانشوروں کی نئی نسل ابھی تک اس درجے کی فکری بصیرت یا ذہنی آگہی کا کوئی ثبوت فراہم نہیں کر سکی، یہ توقع بھی کم قوی نہیں کہ نئی صدی اپنے لیے نئے راہ نما لے کر آئے گی۔ ہوسکتا ہے کہ ابھی کچھ اور عرصے تک ہمیں ماضی قریب کے فکری خزانے سے ذہنی کشید کرنے پر منحصر ہونا پڑے

مگر یہ بھی سچ ہے کہ ہم اس دور سے کافی آگے آچکے ہیں جب فوکو اور لاکاں نے پہلی بار اپنے ٹائپ رائٹر کے سامنے نشست سنبھالی تھی۔

اب سوال یہ ہے کہ مابعد تھیوری عصری سوچ کی سمت کیا ہے؟ ساختیاتی اور پس ساختیاتی موضوعات یقیناً پرانے ہوکر اپنا کشش کھوتے جارہے ہیں۔ پھر نئے ذہنوں کو اپنی طرف راغب کرنے والے موضوعات کیا ہیں؟ اس سلسلے میں ایک مبصر کے مندرجہ ذیل الفاظ بہ ظاہر مزاحیہ مگر سچائی سے کافی قریب معلوم ہوتے ہیں:

> "Structuralism, Marxim post structuralism and the like are no longer the sexy topics they were, what is sexy instead is sex. On the wider shores of academia, an interest in french philosophy has given way to a fascinating with French Kissing. In some circles, the politics of masturbation exert far more fascination than the politics of the middle East. Socialism has lost out to sado-Masochism. Among students of culture the body is an immensely fashionable topic the erotic body... there is a keen interest in Coupling bodies not in the labouring ones. Students huddle deligently in libraries at work on sensationalist subjects like vamapirism, pornomovies, cy-borgs and yey- gouging etc."

یہ باتیں سمجھ میں آتی ہیں کیوں کہ جستجو و تحقیق کے ان موضوعات اور آج کے روزمرہ میں ایک قسم کا تسلسل اور ہم آہنگی دکھائی دیتی ہے۔ یعنی کہ اب علم و دانش کے حصول کا عمل ivory tower میں بند ہوکر نہیں بلکہ میڈیا سینٹرس، شاپنگ مال، بیڈروم اور brothels کی دنیا کے بیچ رہ کر بھی جاری رکھا جاسکتا ہے۔ عمومی زندگی سے الگ، اوپر اور برتر سمجھی جانے والی یہ چیزیں شاید دورِ حاضر میں اس کا حصہ بن چکی ہیں— مگر اس قیمت پر کہ اب وہ انسانی زندگی کا تنقیدی محاصرہ کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتیں۔

اگر سنجیدگی سے مشاہدہ کیا جائے تو ایک جانب وہ بزرگ اساتذہ ہیں جو افکار و ادراک کی دنیا میں آئے اس حالیہ بھونچال کی ہنگامہ خیزی سے دامن بچاتے ہوئے اب بھی کلاسیکی روایات کے سائے میں پناہ لیے ہوئے ہیں۔ یعنی کہ وہ ملٹن (Milton) کی شاعری میں کلاسیکی تلمیحات

تلاش کرنے کے پرانے عمل سے آگے جا کر نئی باتیں نہیں سوچ سکتے تو دوسری جانب ان کے طنزیہ تخاطب اور سوالیہ نگاہوں کا مرکز عصری دانش گاہوں کے وہ نو وارد ہیں جو آرٹ اور ادب کی تفہیم الہام و آگہی کے کسی شخصی وسیلے سے نہیں بلکہ اسے دوسرے ترقی پذیر انسانی علوم سے انسلاک کر کے کرنا چاہتے ہیں۔ چناں چہ انھیں جذباتی یا مذہبی جنون سے لے کر خوف، تشدد، طاقت، جنگی سیاست، ہم جنسی Transvestite، اشیا پرستی (Fetishism)، یا Cyber-Feminism وغیرہ بھی موضوعات اچھے خاصے دلچسپ اور سوچ بچار کے لائق نظر آتے ہیں۔ وہ یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ ان کے بزرگ اساتذہ جین آسٹن (Jane Austen) یا جارج ایلیٹ (George Eliot) کو جیفرے آرچر (Jeffrey Archer) سے بہتر ناول نگار ماننے اور منوانے پر کیوں مصر ہیں۔

تھیوری نے جنس (gender) اور جنسیت (sexuality) کو نہ صرف تحقیق و تنقید کا ایک لائق و جائز موضوع بنانے میں اہم رول ادا کیا ہے بلکہ ان موضوعات کے سماجی و سیاسی پہلو کی اہمیت کو سمجھنے کی ضرورت پر بھی زور دیا ہے۔ گو کہ آج sexuality کا ایک پرائیویٹ، پوشیدہ اور ڈھکا چھپا موضوع نہ رہ کر عوامی سطح پر آجانا ذہنوں میں تشویش پیدا کرتا ہے مگر کیا یہ بھی حیرت کی بات نہیں کہ ماضی میں زمانہ قدیم کو چھوڑ کر صدیوں تک علم و دانش کا کاروبار پیٹ اور جنسی اعضا کے وجود سے انکار کے باوجود آسانی سے چلتا رہا۔ آج انسان کی بنیادی جبلتوں سے اس کی علمی و تخلیقی کاوشوں کے دوبارہ جڑ جانے کو انسانی تمدن کے ضمن میں ایک اہم تاریخی پیش رفت کہا جاسکتا ہے۔ کلچرل تھیوری کے اس اہم پہلو پر ٹیری ایگلٹن کا تبصرہ کافی دلچسپ معلوم ہوتا ہے:

> "In an historic advance, sexuality is now firmly established with in academic life as one of the keystones of human culture. We have come to acknowledge that human existence is at last as much about Fantasy and desire as it is about truth and reason. It is just that cultural theory is at present behaving rather like a celibate middle aged professor who has stumbled absentmindedly upon sex and is frantically making up for lost time."

کلچرل تھیوری کا ایک اور اہم کارنامہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ لوکل، عوامی یا پاپولر کلچر کو علمی و تحقیقی عمل کے دائرے میں لے آئی ہے۔ چند استثنائی مثالوں کو چھوڑ کر اسے ہمیشہ باہر حاشیوں

پر ہی رکھا گیا تھا، عام آدمی یا اس کی روزمرہ کی زندگی کو نظر انداز کرنا خود زندگی کو نظر انداز کرنا تھا۔ اب یہ مانا جانے لگا ہے کہ روزمرہ کی عوامی زندگی بھی خاصی پیچیدہ، گہری، دشوار اور ابہام سے عبارت ہے اور یوں تحقیق و جستجو یا خواہش (Desire) وغیرہ کا سنجیدہ مطالعے کا موضوع بن جانے کے بعد برسوں سے چلی آرہی اس غلط فہمی کا خود بخود ازالہ ہوگیا ہے کہ سنجیدگی (Seriousness) اور لذت (Pleasure) دو متضاد تجربات ہیں — یعنی کہ پہلا جائز، صالح، اعلیٰ اور صحت مند جب کہ دوسرا اوچھا، سطحی، رکیک، پرخطر اور شرمناک — روایتی اور قدامت پرست ذہن اگر عرصۂ دراز تک فطری انسانی خواہشوں کو علم و دانش کے خود ساختہ دائروں سے باہر نہ رکھتے تو شاید یہ صورتِ حال پیدا نہ ہوئی ہوتی — کلچرل تھیوری کا ایک اور اہم وقوعہ (Fallout) پوسٹ کالونیل مطالعوں کے روپ میں سامنے آیا ہے۔ یہ آج کل خوب پھل پھول رہا ہے۔ جنس (gender) اور جنسیت (sexuality) کے ڈسکورس کی ہی طرح اسے بھی کلچرل تھیوری کی ایک اہم دین کہا جاسکتا ہے۔ سویت روس کے زوال کے بعد کی یک قطبی (uni-polar) دنیا کے پیشِ نظر پوسٹ کالونیل تھیوری اب طبقاتی تضاد یا وطنیت وغیرہ سے زیادہ علاقائی قومیت (ethnicity) سے سروکار رکھ رہی ہے یعنی کہ اس کا جھکاؤ سیاست سے زیادہ کلچر کی جانب ہو چلا ہے۔

تانیثی (feminist) تصورات کو بھی تھیوری سے کافی تقویت ملی ہے۔ وہ نہ صرف یہ کہ وسیع پیمانے پر قابلِ قبول بن گئے ہیں بلکہ سماجی اور انسانی اخلاقیات سے بھی جوڑے جانے لگے ہیں۔ ایسے میں ہوسکتا ہے کہ مستقبل کا لینڈ اسکیپ قدرے بدلا ہوا ہو۔

یوں دیکھا جائے تو تھیوری کی بنیاد رکھنے والے بیشتر مفکرین کی تحریریں جو 1960 سے 1980 کے درمیان منظرِ عام پر آئیں اور جن کا ذکر اوپر آچکا ہے کلچرل علوم سے ہی وابستہ رہی ہیں چاہے خصوصی طور پر ان کے موضوعات لسانیات، عمرانیات، نفسیات یا تاریخ و فلسفہ رہے ہوں۔ دراصل انسانی تہذیب و تمدن کے متعلق یہ بصیرتیں سرمایہ دارانہ نظام کے پس منظر میں ہی ابھری ہیں۔ بہ ظاہر یہ عجیب سا لگتا ہے شاید اس لیے کہ روایتاً یہ ایک دوسرے کے حریف سمجھے جاتے ہیں۔ جہاں سرمایہ داری کی جگہ ٹکسال، بازار، انڈسٹری اور اسٹاک مارکٹ تھے وہیں کلچر کی پناہ گاہیں اعلیٰ ذہنی سماجی و جمالیاتی اقدار اور انسان کے نفیس و برتر جذبات کے پہلو میں تھیں۔ مگر 1960 اور 1970 کے درمیان کلچر کی تعریف بدلنے لگی۔ اب وہ فیشن، میڈیا، لائف،

اسٹائیل، مارکیٹنگ، اشتہاریت اور صارفیت (consumerism) وغیرہ کے نرغے میں کچھ یوں گھر چکا تھا کہ سب کچھ گڈمڈ ہونے لگا تھا۔ اس محاصرے کے نتیجے میں کلچر اور جمالیات بھی پر سرمایہ داری کا رنگ چڑھ رہا تھا مگر دوسری جانب یہ احساس بھی قوی تر ہوتا جا رہا تھا کہ اگر چہ ہم نے تہذیبی اعتبار سے بہت کچھ حاصل کر لیا ہے مگر زندگی کی وقعت کو گنوا کر اس تشفی وطمانیت کی قیمت پر جو بہتر زندگی کی ضمانت رہی ہے اس احساس نے کلچر کی بازیافت اور انسانی زندگی کی وقعت جیسے سوالات کو ہمارے سامنے دوبارہ لا کھڑا کیا ہے۔ بنیادی طور پر تیسری دنیا سے ابھرے کلچرل انقلاب کے اس نعرے کی گونج اب مغرب میں بھی سنائی دینے لگی ہے اور فوکو (Focault)، بیووار (Beauvoir)، گرام چی (Gramsi) اور گووار (Goderd) وغیرہ اکثر اپنی تحریروں میں اس سے بحث کرتے نظر آتے ہیں۔

اسی اثنا میں یعنی 1990 کے آس پاس بھی بہت کچھ بدل گیا۔ سرمایہ داری کے ایک نئے اور وسیع تر گلوبل بیانیے (Global Narative) کی شروعات ہوگئی ساتھ ہی ساتھ دہشت گردی (terrorism) کے خلاف عالم گیر مہم بھی۔ اس نئے منظرنامے کے ساتھ مابعد جدید سوچ اور اس سے جڑے مفروضوں کے خاتمے کا وقت بھی قریب آگیا ہے۔ تھیوری مہابیانیہ (grand narrative) کے خاتمہ کا پہلے ہی اعلان کر چکی ہے۔

کلچرل تھیوری کے سامنے بھی اب نئے چیلنج ہیں۔ اسے نسلی تفاوت، طبقاتی نظام، جنس (gender) اور جنسیت (sexuality) جیسے حال میں بار ہا دہرائے جانے والے بیان کو پرے ڈال کر ان عصری موضوعات پر سوچ بچار کرنا ہوگا جن سے وہ اب تک گریز کرتی رہی ہے اور جو نئے عہد کے بطن سے جنم لے رہے ہیں۔ چناں چہ یہ بات بھی اب تک یقیناً واضح ہو چکی ہوگی کہ مابعد تھیوری کا مطلب تھیوری کے بغیر نہیں بلکہ تھیوری سے آگے یا تھیوری کے بعد لیا جانا چاہیے۔

(اس مضمون کی تیاری میں ٹیری ایگلٹن کی کتاب After Theory سے مدد لی گئی ہے۔)

○

('شعر و حکمت: جلد سوم)، ایڈیٹر: اختر جہاں، اشاعت مئی 2005، ناشر: مکتبہ شعر و حکمت، کمپا ڈیا لین، سوماجی گوڑہ، حیدرآباد (اے پی)

عتیق اللہ

ادبی ڈسکورس میں زبان، حقیقت اور زبان

حقیقت کے سلسلے میں ہر بحث بالآخر عینیت (تصوریت) اور حقیقیت پر آکر دم لیتی ہے۔ ایک کا سروکار چیز کی مابعدالطبیعیات سے ہے، دوسرے کے لیے خارجی مشاہدے اور تجربے اور چیز سے اس مادّی اور وجودی رشتے کی زیادہ اہمیت ہے جو ایک خاص مہلتِ زماں اور رقبۂ مکاں میں واقع ہوتا ہے۔ چیز میں مادّہ بنیادی جوہر کی حیثیت ضرور رکھتا ہے لیکن ایسے حقائق کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو محرّ دہیں اور حواسی ردہائے عمل کے طور پر ہمارے اندر مختلف النوع کیفیات کو جنم دیتے ہیں۔ محض اشیا و معروضات کا وجود ہی حقیقی نہیں ہوتا، ہمارے محسوسات اور داخلی کیفیات بھی حقیقی ہوتی ہیں۔ یہ بحث بہت پرانی ہے کہ اشیاء و معروضات کا وجود ان کے آئیڈیاز سے علیحدہ ہے یا نہیں ہے، یا یہ کہ کیا اشیا و معروضات ہمارے ادراک سے آزاد کوئی وجود رکھتے ہیں؟ یہ سوال بھی کم اہم نہیں کہ کیا ادراکِ حقیقت اشیاء اور ان کے خاصوں qualities پر اثر انداز ہوتا ہے یا راست طور پر چیزوں کو جاننے کے بجائے ان کے آئیڈیاز کی معرفت ناراست طور پر ان کا عرفان حاصل کیا جاسکتا ہے؟ اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ مختلف اشیا و معروضات مختلف ذہنوں پر مختلف طور پر عیاں ہوتے ہیں۔ اسی نسبت سے ان کے اثرات میں بھی کبھی یکساں روی نہیں پائی جاتی۔ جب کہ حقیقت پسندوں کے نزدیک معروضات کی حیثیت آفاقی ہے اور وہ وہی ہیں جیسے دکھائی دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ حقیقت، ان تصورات کے بین بین ہے۔ ہر دو صورت میں عملِ ادراک کی نوعیت خاص اہمیت رکھتی ہے۔ حقیقت ایک خارجی اور داخلی تجربے میں آنے والی نمود بھی ہے اور مسلسل امکان بھی۔ تبدیلی جس کی جدلیاتی فطرت ہے۔ حقیقت کے ایسے حرکی اور جدلی تصور میں اس کی تعلیق اور اس کے امکانِ مسلسل اور نموئے مسلسل کا راز بھی مضمر ہے۔ حقیقت کی یہی وہ نوعیت ہے جو ہمیشہ ہمارے ادارکات کو

چیلنج بھی کرتی رہتی ہے اور سوچنے والے کے ذہن وشعور پر نئے نئے زاویے سے اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔

OO

سائیری ساختیات نے حقیقت کی متداول تعبیرات کو نہایت چیلنجنگ لفظوں میں اس اصرار کے ساتھ ضرب کاری لگائی تھی کہ زبان سے باہر کسی 'سچ' کا وجود نہیں ہے۔ ہماری دنیا زبان کی تشکیل کردہ ہے۔ گویا تمام موجودات وحقائق زبان ہی کے زائدہ ہیں۔ ہمارا دیکھنا زبان کے ساتھ مشروط ہوتا ہے۔ اس طرح ہر چیز ایک لسانی یا متنی ساخت ہے۔ زبان حقیقت کو ریکارڈ نہیں کرتی بلکہ اسے خلق کرتی ہے۔ اسے ایک خاص شکل مہیا کرتی ہے۔ اسی لیے ساختیاتیین کے نزدیک ساری کائنات ہی متنی ہے۔ معنی، مصنف اور قاری دونوں کے اشتراک سے قائم ہوتے ہیں۔ رولاں بارتھ اور اس سے قبل پروپ کا بھی یہ کہنا تھا کہ کوئی لسانی فن پارہ اس کے مصنف کا خلق کردہ نہیں ہوتا بلکہ وہ عملِ تخلیق سے قبل موجود گرامر یا تقلیب کرنے والے نظام کا زائدہ ہوتا ہے۔ چونکہ اس کا تعلق ایک نظام سے ہے پروپ اسے متون کی ایک عمومی خصوصیت یا تفاعل کے طور پر دیکھتا ہے۔ اسی نظام کے تحت معنی کی تشکیل ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں مصنف زبان کا محض ایک میڈیم ہے۔ لسانی شہ پارے میں جو جذبے، تجربے اور وارداتیں اظہار کی منطق سے گزرتی ہیں ان کا سرچشمہ مصنف کی داخلی سائیکی نہ ہو کر زبان ہے اور زبان کسی ذریعے کا نام نہیں بلکہ خود فاعل ہے۔ جب کہ باختن سماج اور طبقاتی مفادات کے مظہر کے طور پر زبان کو ساخت نہیں مانتا، اس کے نزدیک زبان ایک متحرک اور کثیر التاکید مظہر ہے جو اقتدار کی چولیں ہلا دینے اور اندر سے ہر اس چیز کو تہ وبالا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے جو طاقتور کہلاتی ہے۔

OO

سائیر کے برخلاف باختن کے یہاں لانگ کے بجائے پیرول کی حیثیت مرکزی ہے کیونکہ زبان کو سیاق سے علیحدہ کر کے دیکھا ہی نہیں جاسکتا۔ زبان اصلاً کثیر الاصواتی dialogic ہے۔ کیونکہ سیاق کے بغیر متن کا تجزیہ ممکن ہی نہیں ہے۔ زبان اور الفاظ اپنی ترسیل کے دوران ہی دوسرے کے ساتھ معنی کا رشتہ قائم کر لیتے ہیں۔ سائیر کے برعکس باختن نشان Sign کو مستحکم اکائی نہیں مانتا بلکہ خاص سماجی سیاقات میں اسے تکلم کے ایک عملی جزو سے تعبیر کرتا ہے۔

پیرول کو سمجھنے کی کوئی بھی کوشش مواقع یا صورت حالات اور اظہار کے دورانیے اور مہلتِ وقت پر نظر رکھے بغیر کامیاب نہیں ہو سکتی۔ باختن زبان کی مادی ہیئت پر اصرار کرتے ہوئے زبان کو سماجی، اقتصادی، سیاسی اور نظریاتی نظامات کے ساتھ مختص کر کے دیکھتا ہے۔ اتنا ہی نہیں وہ ڈسکورس کو بھی ٹھوس اور سماجی نظریاتی رابطے کے طور پر اخذ کرتا ہے جسے پس ساختیات کے تصوراتی نقشے میں کلیدی درجہ حاصل ہے۔ ساختیات کے علی الرغم ردتشکیل میں خصوصاً ایک میلان کے طور پر یہ چیز مشترک نظر آتی ہے کہ معنی مقرر نہیں ہیں اور نہ مستحکم اور مستقل ہیں۔ کوئی بھی تشریح نہ مکمل ہو سکتی ہے نہ صحیح اور نہ آخری۔ تاہم والوسینوف (غالباً باختن کا فرضی نام) اور باختن، ردتشکیل کے برخلاف، استعمال میں آنے والی زبان کو سماجی حالات کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ جس میں معنی کی حیثیت عارضی اور زمانی ہوتی ہے۔ والوسینوف کا بنیادی سروکار لسانیات سے تھا جب کہ باختن کی فکر کا محور ادب ہے۔

OO

'مارکسزم اینڈ فلاسفی آف لنگویج' (1929) میں والوسینوف نے ساسیئر کے زبان کی مجرد معروضیت کے تصور کو خاص نشانہ بنایا ہے۔ وہ زبان کو ایک سماجی عملیے کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ زبان اظہار ہے جو لانگ کے کسی مجرد اور معروضی نظام سے برآمد نہیں ہوئی بلکہ اس کا ظہور ٹھوس سماجی میل جول اور ربط وضبط کا نتیجہ ہے۔ جب سماجی سیاق سے مربوط کر کے زبان پر غور کیا جاتا ہے تو وہ ایک تخلیقی اور مسلسل عملیے کے طور پر اپنی شناخت کراتی ہے۔ ایک اظہار دوسرے اظہار کا جواب بھی ہوتا ہے اور دوسرے اظہار کی پیش بندی بھی۔ یہ اظہارات سماجی مبادلے کے طور پر واقع ہوتے ہیں اور مختلف سماجی گروپوں کے مابین جدوجہد کے ایک میدانِ عمل کی تشکیل کرتے ہیں۔ جب ہم نے یہ تسلیم کر لیا بقول والوسینوف کہ نشان نہ تو مستقل ہوتا ہے اور نہ معیّن تو اس میں از خود تکثیرِ معنی کی جہت نمو پا لیتی ہے۔

OO

والوسینوف کے اس لسانی حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر کی روشنی میں باختن کے نظریۂ ادب کے بعض پہلوؤں کی طرف توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادب میں عارضی اور خصوصی رشتوں کا ایک اٹوٹ ربط ہوتا ہے۔ یونانی رومان پاروں romances کی مثال کو سامنے رکھ کر وہ یہ واضح کرتا ہے کہ انہیں dialogic کثیرالاصواتی کے زمرے میں رکھنا چاہیے۔ ان کے

پلاٹ کا جائے وقوع کسی ایک مقام تک محدود نہ ہو کر مختلف جغرافیائی وحدتوں تک پھیلا ہوا ہے۔ ان میں انسانی زندگیاں بھی مختلف مقامات میں مختلف طور پر بسر کرتی ہوئی دکھائی گئی ہیں۔ باختن کے اس نظریے کا اطلاق ہماری داستانوں کے اس وسیع ترکینوس پر بخوبی کیا جاسکتا ہے جو بظاہر زمان سے عاری ہیں لیکن یہ باطن مکان کے متنوع سیاقات اور تہذیبی اور لسانی جذباتی سانچوں کی روشنی میں زمان کی فہم سے وہ بالا بھی نہیں ہیں۔ ہماری داستانوں میں جو تنوعات کا لامتناہی سلسلہ ہے وہ اپنے پھیلاؤ میں دنیا کی تمام داستانوی سرمائے پر مرجح ہے۔ باختن اپنے اس نظریے کا اطلاق ناول کی صنف پر کرتا ہے۔ ناول میں اس قسم کی صورت کو وہ سماجی اور انفرادی ہر دو اعتبار سے "غیر مختتم ہوتی ہوئی یعنی مسلسل تشکیل سے گزرتی ہوئی" کا نام دیتا ہے جس طرح دنیا اور اس کی اشیا کے بارے میں باختن کا خیال ہے کہ حتمی اور قطعی کچھ نہیں ہے اسی طرح ادبی فن پاروں کو بھی وہ قطعی اور فیصلہ کن قرار نہیں دیتا، جو کچھ ہے وہ ہونے کی حالت میں ہے۔ یعنی ہر چیز مستقبل کی سمت رواں ہے اور ہمیشہ رواں حالت میں رہے گی۔ اسی طرح حقیقت بھی رواں ہے اسے کسی آخری نام سے موسوم نہیں کیا جاسکتا۔ گزشتگان کے ادب اور نئی سے نئی ادبی تصانیف کے خلق ہوتے رہنے کا راز بھی ادب کی اسی غیر اختتامی خصوصیت میں مضمر ہے۔

OO

باختن نے Problems of Dostevsky's Poetics (دستوءِ وسکی کی شعریات کے مسائل) میں کثیر الاصواتی ناول کے تصور کو ایک آوازی monological متن پر ترجیح دی ہے۔ یک آوازی متن ایک متجانس ریک رنگا اور نسبتاً ایک یکساں رو منطق کا حامل ہوتا ہے۔ باختن دوستوءِ وسکی کے ناول کا خاص وصف اور امتیاز اس کے کثیر الاصواتی ڈسکورس کو گردانتا ہے جس کے باعث اس کا فن ہمیشہ ایک نئے تعارف کا احساس دلاتا ہے۔ ہر سطح پر حقیقت کا تفاعل امکان افزا بھی ہے اور بالیدگی جس کی فطرت ہے۔ کثیر الاصواتی متن میں جسے بین الانسانی بھی کہا گیا ہے ہر آواز کی اپنی قیمت ہوتی ہے۔ باختن یہ بھی کہتا ہے کہ ناول کا ڈسکورس شعری ڈسکورس ہوتا ہے، لیکن ارسطو سے لے کر موجودہ ادوار تک جس طرح شعریات کے تصور کو ضابطہ بند یا دفتری بنا دیا گیا ہے اور جس طور پر اس کے تحت کئی قسم کے مفروضات قائم کر دیے گئے ہیں ان حدود میں اب اسے ناول کے فن پر چست نہیں کیا جاسکتا۔ ناول کو شعریات کی روشنی میں پڑھنے کے معنی ناول کے اصل فن سے روگردانی کے ہیں۔ ناول کی ثروت مندی اس کے

بدیعیاتی کردار یا مجازی نوعیت میں نہیں بلکہ زندگی کے ان مخصوص اور بوقلموں تجربات کی پیش کش میں مضمر ہے جن میں کثیر الاصواتی کے باعث کئی زبانوں کی جڑیں پیوست ہوتی ہیں۔ ناول کسی ایک شخص پر مبنی مکالمہ یا واحد کلامیہ نہیں ہوتا بلکہ مختلف طبقاتی کرداروں، جغرافیائی اور نسلی گروہوں کی آوازوں سے ترکیب پاتا ہے۔ اس طور پر باختن کے لفظوں میں 'پچ' ''ایک زبان نہیں بلکہ کئی زبانیں ہوتی ہیں۔

OO

کثیر الاصواتی متن رناول کے ضمن میں باختن کارنیوال کی زندگی کے تنوعات سے معمور سیاق کا بھی حوالہ دیتا ہے کہ کارنیوال میں ہم بغیر کسی خارجی یعنی سیاسی، اخلاقی یا مذہبی طاقت کے جبر سے پرے ایک آزاد فضا میں ہنستے اور قہقہے لگاتے ہیں۔ کارنیوال کے تماشہ بین اور جوکر وغیرہ جیسے کردار ہی ہنسی کے فاعل اور مفعول ہوتے ہیں۔ کیونکہ جو کچھ ہے کارنیوال کے حدود کے اندر ہے ان حدود سے باہر کوئی زندگی نہیں ہے۔ اسی آزاد فضا میں عجیب الخلقت اور رقص الموت قسم کے کھیل دکھائے جاتے ہیں، ان میں ڈراؤنے اور لرزا دینے والے کرتبوں سے جہاں مبہوت اور متحیر کردیا جاتا ہے وہیں مسخرے مختلف طریقوں سے اپنی ہیئت بگا ے اور بے سروپا او یر شائستہ حرکات انجام دیتے ہیں۔ ان حرکات کی انجام دہی میں ان کے مختلف جسمانی اعضاء کا کردار اہم ہوتا ہے۔ کارنیوال کی مضحک، متحیر اور آزاد فضا میں مسخروں کے ماسک نشاۃ الثانیہ کے ان ماسکوں سے قطعاً مختلف نوعیت رکھتے ہیں، جن سے ریاکاری اور حیلہ سازی کی پردہ پوشی کا کام لیا جاتا تھا۔ جب کہ کارنیوالی ماسک کا مقصد ہنسی ٹھٹھے کو برانگیخت کرنا ہے''۔ باوجود اس کے نشاۃ الثانیہ اور عہد وسطیٰ کے کارنیوال کی اس معنی میں اس کے نزدیک بڑی اہمیت ہے کہ اس نے ایک پر تکلف اور ضابطہ بند کلچر کے خلاف عوامیت کی راہیں سجھائیں۔ ایسی کئی مزاحیہ اصناف قائم ہوئیں جن میں عہد وسطیٰ کی دفتری، جاگیردارانہ اور کلیسائی مصنوعی سنجیدگی کو راست یا ناراست مذاق کا موضوع زیادہ بنایا گیا تھا۔ ہمیں یہاں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ باختن نے کارنیوالی قہقہہ زنی کا نظریہ عین اسٹالن کے دور حکومت میں ترتیب دیا تھا اور اسٹالن کا طرز زندگی اور دفتری ضابطہ بندی قہقہے کی نفی کرتی تھی۔

OO

اس طرح کارنیوال یا کوئی بھی فن، لطف و انبساط کے حصول کی راہ میں حارج ہ نے والی

ہر ادارہ جاتی، اکادمیاتی اور دفتری جبر کے خلاف مدافعت اور مزاحمت کا کار انجام دیتا ہے۔ باختن کی نظر میں فن اور زندگی کی حدیں جہاں ایک دوسرے سے ملتی ہیں وہیں عوامی اور کارنیوالی مزاح سے مملو کلچر بھی وجود پاتا ہے۔'زندگی بذاتِ خود مختلف قماش کے کھیل کے مطابق تشکیل پاتی ہے۔ جہاں اداکاروں اور ناظرین کے درمیان کوئی واضح امتیاز باقی نہیں رہتا۔ کارنیوال اس اپنائیت کے ساتھ ساری فضا پر محیط ہو جاتا ہے، جیسے زندگی باہر نہیں صرف اسی احاطے میں ہے'۔

OO

باختن کے معنی میں کارنیوال میں جو یکجائیت intimacy کا پہلو ہے ادب بھی اسی زمرے کی چیز ہے۔ وہ ادب کو ایک متحرک سماجی مخاطبے سے تعبیر کرتا ہے، جس میں مختلف سماجی اور تاریخی صورت حالات میں مختلف طبقوں کے لیے مختلف معانی اور تعبیرات وضع کرنے اور مہیا کرنے کی استعداد ہے اور جس کی تاکید بالخصوص ادبی تخلیقات میں انبساط آگیں اضافیت jolly relativityاور کارنیوالیت اور کثیر الاصواتیت dialogism پر ہے۔

OO

اسطوری مطالعات بھی ایک خاص انسانی فکر و وجدان کا سیاق رکھتے ہیں اور جن کے حوالے سے ہمیں مختلف تہذیبوں کے سرچشموں، ان کی تشکیلات، ان کی علامتی بنیادوں اور عقائد و توہمات کی عجیب الخلقت صورتوں کا علم ہوتا ہے۔ اساطیر، فطرت سے وابستگی اور فطرت کی توثیق اور فطرت کی محکومی ہی کے مظہر نہیں ہیں، مزاحمت اور مقاومت کے ان پہلوؤں سے بھی ہمیں روشناس کراتے ہیں جن سے سماج اور تہذیب کی علمی جستجوؤں کو ہمیشہ کوئی راہ میسر آئی ہے۔ اسطور کی تحیر خیزی اور ایک خاص ڈسپلن کے باوجود ان کی آزادہ روی اور غیر تحفظ پسندی میں بھی انسانی رابطوں اور رشتوں کے بے شمار رنگ دیکھے جا سکتے ہیں۔ اسطور، انسانی ذہن کی ذخار علامتی قوتوں کے ادراک و اظہار کا وہ پہلا مرحلہ تھا جس نے بظاہر انسانی رشتوں کے باطن میں شوریدہ سر ''دوسرے اس انسان کو باہر لا کھڑا کیا'' جو پردہ غیاب میں تھا اور اب تک جسے کوئی زبان نہیں ملی تھی۔ اسطور فطری انسان کا پوری آواز میں ادا کیا ہوا سچ ہے۔ جس کے لیے حقیقت اور واہمے کے مابین کوئی فصل نہ تھی نیز ہر ناممکن کے اندر کوئی نہ کوئی امکان بھی چھپا ہوتا ہے۔ حقیقت اسی امکان کی تجلی کا نام ہے۔

OO

استعارہ، تخلیقی زبان کا سب سے موثر ترین وسیلہ ہے۔ اس لیے اس کے استعمال میں حقیقت کے متبادلات کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ وہ ایک موجود دنیا کے علاوہ کئی ایسی دوسری دنیاؤں سے بھی دوچار کراتا ہے، جو معلوم کم نامعلوم زیادہ ہوتی ہیں۔ جن کی تحیر خیزی ان کے حیطۂ علم میں آنے کے باوجود برقرار رہتی ہے۔ رچرڈ روٹری نے لکھا ہے کہ وہ حقیقت یا صداقت جو تاریخ کی تاریخ واریت ہمیں دکھاتی ہے، ضروری نہیں کہ واقعی حقیقت یا صداقت ہو۔ ہمارے پاس زبان کے علاوہ کوئی دوسرا ذریعہ نہیں ہے جو ہمیں حقیقت کا علم مہیا کر سکے لیکن اپنے مجازی کردار کے باعث زبان کو بھی شفاف وسیلہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ روٹری زبان کو ایک ایسا آلہ کار قرار دیتا ہے جس کے توسط سے ہم وہ حاصل کر لیتے ہیں جو حاصل کرنا چاہتے ہیں گویا زبان سے اظہار ہی نہیں اخفا اور گریز کا بھی کام لیا جاتا ہے۔ زبان کے پاس آئرنی ایک بڑا حربہ ہے۔ جو حقیقت فہمی کے ضمن میں انسانی سائیکی کو بھی تذبذب اور تعلیق میں رکھنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ ہم تطابق اور تضاد کے تناؤ سے نکلنے کے لیے زبان کی طرف رجوع ہوتے ہیں اور یہ چاہتے ہیں کہ زبان حقیقت اور صداقت کے واسطے سے ہمیں روشناس کرائے لیکن لسانی اظہار کے طریقوں میں ناراست طریقوں کا عدد زیادہ ہے، اس لیے زبان کے گھیرے میں اُس تناؤ سے چھٹکارا پانا تقریباً ناممکن سا ہے"۔

OO

انفرمیشن ٹیکنالوجی کے بے محابا فروغ کو دیکھتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ زبان اور حقیقت کے مابین دوری زیادہ بڑھی ہے۔ بادریلا رتو یہاں تک کہتا ہے کہ عصری زندگی کوڈ کی محکوم ہے، حیاتیات میں DNA کوڈ، یا sound reproduction کے ڈیجیٹل کوڈ یا کمپیوٹر ٹکنالوجی کے binary code وغیرہ۔ کوڈ یہ یقین دلاتا ہے کہ بازتخلیق شے محض کوئی نقل یا کاپی نہیں ہے۔ کوڈ نے ہو بہو نقوشِ ثانی کو ممکن بنا کر اوریجنل اور نقل کے فرق ہی کو ختم کر دیا ہے۔ کوئی اوریجنل چیز اب اوریجنل نہیں رہی، وہ کوڈ ہے یا فارمولا ہے۔ بادریلار کے لفظوں میں یہی hyper real ہے۔ جس کے تحت امیج ہی حقیقت ہے۔ ٹیکنالوجی کے ذریعے حقیقت کے جن تجربوں سے ہم دوچار ہوتے ہیں وہ بھی بناوٹی ہیں۔ جیسے ٹیلی ویژن کے ذریعے گھر بیٹھے اشیا کی خریداری (گویا گھر میں بازار ہے)، برقیاتی خریدکاری (موبائل یا انٹرنیٹ کے ذرائع کام

میں لینا) وغیرہ۔ ہمارے صارفی سماج میں اشیا محض نشانات بن گئی ہیں۔ ٹی وی اشتہارات اس کی بہترین مثال ہیں۔ ہم جو کچھ صرف یا consume کرتے ہیں وہ اشیا کی امیج یا نمائندگی ہے۔ تخلیق ایک ساتھ بہت سے انضمامات کو راہ دیتی ہے جیسے لفظ کو احساس یا feeling سے الگ نہیں کر سکتے۔ عقل کو جذبے سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ جذبے اور وجدان کی سرگرمی ایک دوسرے میں خلط ملط ہے۔ روایت اور تجربے کا حساس اشتراک ہی معنی کو نئی ترتیب اور نیا آہنگ بھی عطا کرتا ہے۔ تخلیق اپنی ابتدا سے آخری لفظ تک ایسے کئی مراحل سے گزرتی ہے جو خود تخلیق کار کے لیے بڑے مبہم ہوتے ہیں۔ تخلیق، اپنے آخری شمار میں جس حقیقت سے متعارف کراتی ہے اس میں یقیناً مصنف کی منشا کا اتنا دخل نہیں ہوتا جتنا ہم اسے باور کر کے چلتے ہیں۔ اگرچہ حاصل جمع کی صورت میں جس فن پارے سے ہمیں سابقہ پڑتا ہے وہ بھی کسی نہ کسی حقیقت کا تاثر ضرور فراہم کرتا ہے لیکن تہہ و بالا ہونے کے کئی مراحل کے بعد کا تاثر۔ یہی تاثر قاری کی قرأتوں کے تجربے سے بھی گزرتا ہے۔ اس معنی میں حقیقت کو محض کسی ایک نام یا کسی ایک معنی سے وابستہ کر کے دیکھا جا سکتا ہے اور نہ محض کسی ایک ترجیح کو بنیاد بنایا جا سکتا ہے۔

○

ساخت شکنی کیا ہے؟

(ژاک دریدا)

پسِ ساختیات کی اصطلاح شعری امیج کی طرح مبہم اور لچک دار ہے۔ پسِ ساختیات میں وہ سارے مباحث اور نکات شامل ہیں جو ساختیاتی طریق فکر کی تنقید، ردِ عمل اور تاریخی طور پر اس کے بعد ادبی فکر کے منظرنامے کا حصہ بنے۔ اکثر لوگوں نے پسِ ساختیات سے یہی کچھ مراد بھی لیا ہے مگر واقعہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کے نصفِ ثانی میں فلسفیانہ فکر اور ادبی تھیوری میں اتنے موڑ آئے ہیں کہ انھیں واحد منضبط فکری نظام کے تحت یکجا کرنا محال ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ساختیات و پسِ ساختیات کے بیشتر مفکرین فنتاً ادبی نقاد نہیں ہیں۔ ان کی دلچسپیوں کا مرکز زیادہ تر انسانی سوچ کا نظام اور جستجوئے حقیقت کی روشیں۔ چنانچہ ان علماء کے نتائجِ فکر سے ایک منضبط فکری نظام کو مرتب کرنا آسان نہیں۔ ان میں سے اکثر تو 'انضباط' اور 'نظام' کی موجودگی کو ہی مسترد کرتے ہیں۔

پسِ ساختیات میں ساختیات کے بعد تاریخی لحاظ سے ابھرنے والے نظریات شامل کریں تو پھر ان میں نئی مارکسی تنقید، نئی تاریخیت، نئی نفسیاتی تنقید، نسوانی تنقید، کو شامل کرنا ہوگا۔ کیوں کہ ان میں سے ہر ایک نے کم یا زیادہ سوسئیر (F. de Saussure) کی لسانی تھیوری کی مبادیات کو بنیاد بنایا ہے۔ تاہم پسِ ساختیاتی مباحث میں ساخت شکنی (Deconstruction) کا چرچا سب سے زیادہ ہوا۔ جس کا بانی فرانسیسی مفکر دریدا (Jacques Derrida) ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ دریدا کی ساخت شکنی ہے کیا اور اس کے بنیادی نکات کیا ہیں؟

اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں ساختیات کے اساسی تصورات پر ایک نگاہ ڈالنا ہوگی... ساختیاتی اصولوں کی بنیاد سوسئیر کے لسانی نظریات پر استوار ہے۔ سوسئیر نے لفظ کو

نشان (Sign) قرار دیتے ہوئے منکشف کیا کہ یہ دال (Signifier) اور مدلول (Signified) میں منقسم ہے۔ دونوں کا رشتہ بلا جواز (Arbitrary) ہے۔ نیز گفتار (پارول) کے عقب میں ایک باقاعدہ سسٹم یعنی لانگ موجود ہے۔ اسی لانگ یا سسٹم کے تحت لاکھوں کروڑوں جملے خلق کیے جاتے ہیں اور معانی کی ترسیل ممکن ہوتی ہے، ساختیاتی تنقید نے اسی اصول کو ادب کے مطالعے پر لاگو کر کے یہ موقف اختیار کیا کہ فن پارے کے عقب میں بھی ایک سسٹم مضمر ہے، جس کی عمل آرائی سے فن پارے میں ایک سے زائد معانی پیدا ہوتے ہیں۔ اس سسٹم کو (جو ثقافتی کوڈز اور کونشنز سے عبارت ہے) ساختیاتی نقادوں نے شعریات (Poetics) کا نام دیا۔ گویا یہ باور کرلیا گیا کہ شعریات کی دریافت سے معنیاتی نظام کا علم ممکن ہے۔

ساخت شکنی نے پہلا وار ہی اس ساختیاتی تصور — کہ کسی (لسانی) نظام کا منضبط علم ممکن ہے — پر کیا، اور بہ دلیل ثابت کیا کہ کسی ڈسکورس میں کوئی سسٹم سرے سے موجود ہی نہیں، لہٰذا اس کے منضبطِ علم کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ دریدا نے اپنے استدلال کے لیے خود سوسیئر کے لسانی نظام کے تصور کو بنیاد بنایا۔ سوسیئر نے نشان کی بابت ایک نکتہ یہ بھی پیش کیا ہے کہ ایک نشان کا دوسرے نشان سے رشتہ فرق کا ہے۔ قلم اس لیے قلم ہے کہ یہ بلم، الم یا علم نہیں ہے۔ سوسیئر نے نشان کی اس خصوصیت کو منفی قرار دیا تھا۔ چوں کہ زبان نشانات کا ایک سسٹم ہے اور نشان فی نفسہ منفی عنصر کا حامل ہے اس لیے منطقی طور پر منفی ہونا زبان کی بنیادی خصوصیت ہے، مگر نشانات کا یہ سسٹم جب عمل آرا ہوتا ہے یعنی پارول وجود میں آتا ہے تو معانی خلق ہوتے اور ان کی ترسیل ہوتی ہے جو یقیناً ایک مثبت چیز ہے۔ سوسیئر نے زبان کے اس مثبت عنصر کا اعتراف کیا۔ اُس کے لفظ یہ تھے:

> "But the statement that everything in language is negative, is true only if the signified and the signifier are considered separately, we have something that is positive in its own class." [1]

مگر دریدا نے زبان میں مثبت عنصر کی موجودگی سے انکار کیا اور کہا کہ زبان میں افتراق کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔ ہر نشان کو اپنی معنیاتی شناخت کے لیے کسی دوسرے نشان کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اس نشان کا اپنا ایک مدلول ہے اور اس مدلول کی وضاحت کے لیے کسی نئے نشان کی

ضرورت ہوگی جس سے اُس کا پنا مدلول منتھی ہوگا۔ مثلاً یہ بتانے کے لیے کہ قلم کیا ہے۔ پہلے تو اسے بلم یا علم سے الگ دیکھنا ہوگا۔ اب جب تک بلم کا مدلول (Signified) پیشِ نظر نہ ہو، اسے قلم سے جدا تصور کرنا ناممکن ہوگا۔ چنانچہ بلم کو علم سے مختلف سوچنا ہوگا۔ یوں یہ سارا عمل ایک گورکھ دھندے میں بدل جائے گا اور ہم کسی قطعی معنی تک پہنچ نہیں سکیں گے۔ دوسرے لفظوں میں معنی خیزی کا یہ عمل افتراق کی بنا پر مسلسل ملتوی ہوتا رہے گا۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ کسی لسانی نظام کا منظم و مربوط علم ممکن ہی نہیں ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے دریدا کے اس تصور کے پس منظر میں کوانٹم طبیعات کے اصول لایقینیت (Uncertainty Principle) کو بھی نشان زد کیا ہے:

> "Deconstructionists appear to have applied the principle of uncertainty of the literary text that systematic knowledge is not possible.: 2

غور کریں تو ڈاکٹر وزیر آغا کے اس انکشاف میں بڑا وزن ہے۔ اصول لایقینیت کے مطابق مادے کے پارٹیکل (Particle) اور ویو (Wave) رخ کا بیک وقت مشاہدہ کرنا ممکن نہیں۔ ایک وقت میں یا تو مادے کی پوزیشن کو دیکھا جا سکتا ہے یا پھر اس کے مومینٹم کو۔ ایک کی 'موجودگی' میں دوسرا غائب ہو جاتا ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ دونوں مل کر ہی حقیقت کی تکمیل کرتے ہیں۔ پارٹیکل رُخ کی موجودگی میں ویو رُخ کا غائب ہونا دریدا کی فکر میں Trace کے بہ منزلہ ہے، مگر Trace پر بات کرنے سے پیشتر دریدا کی فکر کے محوری نکتے Differance کی وضاحت ضروری ہے۔

دریدا نے یہ اصطلاح اپنی ایک دوسری وضع کردہ اصطلاح Logocentrism کے مقابلے میں گھڑی تھی۔ Logocentrism کا لفظی مطلب (Centered on the Word) (لفظ مرکزیت) ہے۔ مگر دریدا نے اس سے مرادِ فکر کی وہ تمام صورتیں لی ہیں جو سچائی کی آرزو پر مبنی ہیں۔ 3 اس کی نظر میں لفظ مرکزیت یعنی لفظ کے معانی کی موجودگی کا تصور مغربی فلسفے میں افلاطون سے لے کر اب تک چلا آ رہا ہے۔ دریدا کے نزدیک لفظ مرکزیت اصلاً صوت مرکزیت (Phonocentrism) پر استوار ہے جو تحریر پر تقریر کو ترجیح دیتا ہے۔ مغربی فلسفیانہ روایت کا یہ بھی ایک غالب رجحان ہے۔ اس کے مطابق تحریر اس لیے کم تر ہے کہ یہ تقریر یا متکلم لفظ کے 'خالص پن' کو آلودہ کرتی ہے۔ تکلم میں متکلم کی موجودگی (Presence) معنی اور اس کی صداقت

کو قائم رکھتی ہے جب کہ تحریر اس موجودگی سے محروم ہونے کی بنا پر اپنی صداقتِ معنی کو برقرار رکھنے میں کامیاب نہیں ہوتی۔ دریدا اس درجہ بندی کو متشدد (Violent hierarchy) قرار دے کر کہتا ہے کہ اسے اُلٹا یا نہیں جا سکتا مگر اسے Differance کے نظریے سے بے دخل (Displace) ضرور کیا جا سکتا ہے۔

دریدا ساخت شکنی کے فلسفے کے ابعاد کی وضاحت کے لیے سوسیئر کے تصورِ نشان سے بار بار رجوع کرتا ہے۔ نشان (Sign) کا بامعنی ہونا فرق کی بنیاد پر منحصر ہے۔ دریدا کی نظر میں کوئی نشان خواہ وہ بولے ہوئے یا لکھے ہوئے ڈسکورس میں ہو عمل آرا نہیں ہو سکتا جب تک وہ زبان کے غائب عناصر یا دیگر نشانات سے متعلق نہ ہو۔ سادہ لفظوں میں کسی لفظ کا معنی محض اس لفظ کے سہارے قائم نہیں ہوتا بلکہ یہ معنی ان لفظوں کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے جو تحریر و تقریر میں موجود یا غائب ہوتے ہیں۔ دریدا کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ زبان کا ہر عنصر (غائب ہو یا حاضر) دوسرے عناصر کے Traces کے حوالے ہی سے 'وضع' ہوتا ہے۔ دریدا Traces کو کامل غیر موجودگی قرار نہیں دیتا اور نہ یہ نشان کی موجودگی کو حتمی مانتا ہے۔ یہ دونوں باہم عمل آرا ہو کر ہی معنی خیزی کو ممکن بناتی ہیں۔ اس لیے کسی 'لسانی سسٹم' میں نہ کوئی عنصر (سادہ طور پر) حاضر ہے نہ غائب[4] گویا تقریر و تحریر کے جو معانی قائم ہوتے ہیں، وہ دراصل حاضر اور غائب نشانات کے مل کر کارفرما ہونے کا نتیجہ ہیں۔ غور کریں تو یہ نکتہ بھی کوانٹم طبیعات کے اصول لایقینیت کی ہی بازگشت لگتا ہے۔ یعنی Traces یا زبان کے غائب عناصر مومینٹم ہیں اور 'حاضر نشان' ذرے کی پوزیشن کی مانند ہے۔

لفظوں کے معانی ایک طرف دوسرے لفظوں سے ان کے فرق کی بنا پر قائم ہوتے ہیں اور دوسری طرف معاشرتی عمل کی پیداوار ہیں۔ فرق پر توجہ کی جائے تو معاشرتی عمل اور واقعات پیچھے چلے جاتے ہیں اور اگر ثانی الذکر پر توجہ مرکوز ہو تو 'فرق' پر۔ مگر اس کا نتیجہ نہ ایک کی دوسرے پر برتری ہے نہ ان سے امتزاج (Synthesis) پیدا ہو جاتا ہے گویا فرق قائم رہتا ہے۔ اسی استدلال کی بنیاد پر دریدا نے تحریر و تقریر کی صدیوں سے چلی آ رہی فوقیتی ترتیب کو رد کیا اور اسے (Differance) کا نام دیا۔ یہ لفظ فرانسیسی فعل (Differer) سے بنایا گیا ہے جس کے معانی میں فرق یا افتراق اور التوا دونوں شامل ہیں۔ بہ قول جوناتھن کلر (Difference) کے مفہوم میں وہ منفعل فرق (Passive Differance) جو معنی خیزی کی شرط کے طور پر پہلے

سے موجود ہے اور مختلف اور ملتوی ہونے کا عمل جو افتراق پیدا کرتا ہے شامل ہیں۔ گویا دریدا کی یہ اصطلاح لسانی نشان کے دوسرے نشان سے مختلف ہونے (تاکہ معنی قائم ہو سکے (اور (Trace) کی بنا پر معنی کے مسلسل ملتوی ہوتے چلے جانے کے متحرک عمل پر محیط ہے۔ اسی لیے بہ قول دریدا:

> "Differance is structure and a movement which can not be conceived on the basis of opposition/ presence/ absence/ Differance the systematic play of differences, of traces of differences, of the spacing by which elements refer to another position." 5

دریدا کی یہ بات خصوصی توجہ چاہتی ہے کہ Differance ایک ساخت بھی ہے اور ایک حرکی عمل بھی، مگر جسے موجود/غیاب کے روایتی تضاد کی بنیاد پر گرفت میں نہیں لیا جا سکتا یعنی ہم ساخت کو غائب مان کر اور حرکی عمل کو موجود قرار دے کر پھر دونوں کو ایک دوسرے کا الٹ نہیں سمجھ سکتے۔ بلکہ خود ساخت کے اندر اس کا حرکی عمل کارفرما ہے۔ جین مت میں دھرم (کائنات کا اصول حرکت) سے بھی یہی مراد لیا گیا ہے... دریدا کے اس خیال کے پسِ منظر میں سوسئیر کا لانگ اور پارول کا نظریہ بھی صاف نظر آ رہا ہے جس طرح پارول (گفتار) کے تار و پود میں لانگ بہ صورت گرامر اور سسٹم دھڑک رہا ہوتا ہے، اسی طرح Differances بہ طور ایک ساخت (نشان کے) افتراق، ان کہی (Trace) اور التوا کے عمل میں موجود ہے۔ دریدا کی نظر میں Traces یا ان کہی کا کوئی انت نہیں ہے۔ ایک لفظ کی تہہ میں کتنے دوسرے لفظوں کے Traces ہوتے ہیں، جو تمام متفرق ہیں۔ چنانچہ معنی ہمیشہ ملتوی ہوتا رہتا ہے۔ مثلاً لفظ 'خواہش' کو لیں لغت میں اس کے معنی آرزو، تمنا، جذباتی برانگیختی وغیرہ ملیں گے۔ اسی طرح آرزو کے تحت کئی لفظ بہ طور مترادفات اور معانی کے موجود ہوں گے۔ یہی صورت 'تمنا' لفظ کے ساتھ ہوگی اور پھر ان سب کے تحت آنے والے ہر لفظ کا معاملہ کچھ ایسا ہی ہوگا۔ بانیانِ بدھ مت کا کائنات سے متعلق فلسفیانہ تصور بھی کچھ ایسا ہی ہے کہ کائنات میں متعدد اجزا ہیں اور ہر جزو مزید کئی اجزا سے مل کر بنا ہے۔ آپ ان اجزا کے جتنے تجربے کرتے جائیں گے، اجزا کے گنجلک سے آپ کا سامنا ہوگا۔ دریدا نے بھی معانی کے فرق اور التوا کے بے انت سلسلے کو ایک گورکھ دھندا قرار دیا ہے۔

دریدا نے معنی کے التوا اور نتیجتاً معنی کی عدم قطعیت اور کثرت کے ضمن میں Dissemination کی اصطلاح بھی پیش کی ہے۔جس سے مراد یہ ہے کہ معنی خیزی کا عمل معانی کی کثرت اور عدم حتمیت کی بنا پر سرور بخش اور ایک آزاد کھیل (Free Play) ہے۔ یہاں بارت کا Writerly text سے متعلق وہ تصور ذہن میں آتا ہے۔جس کے مطابق عملِ قرأت متن سے کثیرالمعنویت کی افزائش کرتا ہے اور قاری کو مسرت اور لذت بہم پہنچاتا ہے۔تاہم دریدا کی فکر کا خط بارت سے مختلف سمت میں جاتا ہے۔ بارت نے نہ صرف اعلیٰ و ادنیٰ متن میں فرق روا رکھا اور منفعل اور فعال قرأت اور نتیجتاً معمولی اور غیر معمولی لذت اور مسرت میں امتیاز قائم کیا بلکہ متن میں مضمر کوڈز کی دریافت سے افزائشِ معنی کے سسٹم کا اقرار کیا۔ جب کہ دریدا سسٹم کی موجودگی کا ہی منکر ہے اور متن کے سلسلے میں بھی کسی امتیاز کا قائل نہیں۔اس کی نظر میں تاریخ، فلسفہ، ادب ہر طرح کے متن میں معنی خیزی کی یکساں صورتِ حال ہے۔

ساخت شکن قرأت تہہ در تہہ قرأت ہے۔ یہ قرأت ایک معنی کو منکشف کرتی ہے تو اس معنی کی 'سطح' کے نیچے سے نئے معنی کی جھلک دکھائی دیتی ہے جس کے آگے پہلے معنی کا چراغ گل ہونے لگتا ہے اور یہی کچھ نئے معنی کے ساتھ دہرایا جاتا ہے۔ کسی متن کا ساخت شکن مطالعہ کرتے ہوئے قاری متن میں موجود Aporia یعنی (Gap) سے دوچار ہوتا ہے۔ متن کچھ کہنا چاہتا ہے مگر معنی آفرینی کا عمل کچھ اور باور کرانے لگتا ہے یعنی ایک طرف متن کا منشا ہوتا ہے تو دوسری طرف متن کی قرأت کا عمل ہوتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ متن کا منشا بھی قرأت سے ہی منکشف ہوتا ہے۔ بہ قول کرسٹوفر نورس (Christofer Norris) قرأت میں یہ لمحے خود تردیدی (Self Contradiction) کے ہوتے ہیں۔ جب متن 'خطابت' اور منطق کے درمیان تناؤ کو منکشف کرتا ہے۔ خطابت (Rehtoric) اور منطق فی الاصل معنی خیزی کی دو متصادم قوتیں ہیں۔ جن سے ساخت شکن قرأت اور تجزیہ نبرد آزما ہوتے ہیں خطابت کو متن کی کہی کچھ اور منطق کو ساخت شکن قرأت کا عمل؛ ایک قوت دوسری قوت کو Deconstruct تو کر دیتی ہے مگر (Destroy) نہیں کرتی۔ اصلاً ساخت شکن تنقید میں معنی خیزی کی ایک صورت خود اپنی ان کہی (Trace) کی بنا پر رد ہوتی ہے، مگر خود رد کر دینے والے معانی بھی رد ہو سکتے ہیں۔ اس طرح متن میں Aporia منکشف ہوتا رہتا ہے اور تناؤ بھی باقی رہتا ہے۔ لیکن یہ سارا سلسلہ اصل میں

ایک (Play) کے سوا کچھ نہیں، بہ قول ڈاکٹر وزیر آغا:

In Derridian thought it is the "play" that occupies the central position and the movement of signs and discourses are interpreted with reference to this play. [7]

دریدا کی ساخت شکنی پر سوچ بچار اور بحث و مباحثہ کرنے والے بیشتر مفکرین متن کی کثیرالمعنویت، التوائے معنی، معنی کی عدم حتمیت کو فقط آزاد کھیل قرار دیتے ہیں، جس کا نتیجہ اس کے سوا کچھ نہیں کہ آدمی خود کو ایک گنجلک میں گھرا پائے۔ کثیرالمعنویت ایک آگہی تو ضرور ہے، مگر یہ کسی حتمی اور مطلق حقیقت کو روشن نہیں کرتی۔ اس کے بجائے یہ آگہی کی متعدد اور کثیر ننھی ننھی کرنوں کا لامتنہی سلسلہ ہے۔ آگہی کی کوئی کرن حتمی نہیں ہے اور فقط اپنے مخصوص تناظر میں بامعنی ہے۔ ساخت شکن معنی در معنی کا ایک غیر منظم مگر مسلسل عمل ہے بہ قول شخصے یہ پہاڑ کی چوٹی سے ڈھلوانی سطح پر مسلسل لڑھکتے سنگریزے کی طرح ہے۔

دریدا کے مطابق معنی کو کہیں استقرار نہیں ہے۔ ایک معنی موجود ہے تو دوسرا غائب ہے، مگر یہ غائب معنی نہ صرف موجود معنی کی موجودگی کا ضامن ہے بلکہ اسے deconstruct کرنے کے لیے ہمہ دم تیار بھی ہے۔ یوں غیاب کو موجودگی کا مرتبہ حاصل ہے۔ مراد یہ کہ غائب معنی غیاب میں بھی پوری طرح فعال ہے۔

ڈی کنسٹرکشن محض ایک اصولِ قرأت نہیں ہے، فلسفۂ معانی بھی ہے لہٰذا یہ ادبی متن میں معنی کی وحدت کے تصور پر کافی ضرب تو لگاتا ہی ہے، وحدت کے مذہبی اور فلسفیانہ تصور کو بھی مسترد کرتا ہے۔ وحدت کے تصور کے ساتھ مطلق، اٹل، عظمت، تقدیس، مقصدِ جلیلہ ایسے جو تلازمات وابستہ ہیں، ڈی کنسٹرکشن ان پر بھی سوالیہ نشان لگاتی ہے اور ان کی جگہ کثرت کے ایک ایسے تصور کو استوار کرتی نظر آتی ہے، جو محض ایک Free Play ہے۔ ادبی متن کی حد تک فری پلے کی قبولیت کوئی مسئلہ نہیں بنتی مگر جب اس کا اطلاق دیگر متون بالخصوص مذہبی متون پر کیا جائے تو پھر یہ ایک واقعی پریشان کن مسئلہ ہے۔ کیا ہم دوسرے ادبی نظریات کا اطلاق مذہبی متون پر کرنے پر پہلے کبھی آمادہ ہوئے ہیں؟ سوچنے کی بات ہے!!

حواشی

1. Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics, (Translated by Wade Baskin) New York, McGraw-Hill, 1959, Page 120
2. Wazir Agha, Symphony of Existence, Lahore, Maktaba Auraq, 1995, page 47
3. Jacques Derrida, of Grammatology, London, The John Hopkins University Press, 1976, Page 23
4. Jonathan Cullar, "Jacques Derrida" in Structuralism and Since (Edited by John Sturrock) Oxford, 1979, Page 164
5. Ibid Page 165
6. Dictionary of Literary Terms & Literary Theories (by J. A, Cuddon), Page 55
7. Wazir Agha, Symphony of Existence, Page 49,50

○

(دیداور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں): ناصر عباس نیر، اشاعت: دسمبر 2004، ناشر: انجمن ترقی اردو پاکستان)

دریدا کا عمومی نظریہ تحریر

دیگر پس ساختیاتی مفکروں کی طرح دریدا کا موقف بھی یہ ہے کہ زبان ہی انسانی دنیا کا بنیادی ڈھانچہ فراہم کرتی ہے اور یہ انسانی دنیا ہی ہے جو تمام عالم کی تشکیل کا بنیادی قاعدہ ہے۔ چنانچہ اسی ارتقائی رجحان کے پیش نظر دریدا اپنے لسانی نظریے کو وقعت دیتے ہوئے زبان کو ہی فلسفہ عالم کا درجہ عطا کرتا ہے۔ اب یہ تسلیم کیا جانے لگا ہے کہ کائنات اور لسانیات کو پوری طرح سمجھنے کے لیے زبان نہیں، بلکہ تحریر کام آتی ہے۔ جب دریدا معروضی اشیا اور موضوعی نظریات کو ان کی روایتی ترجیحات سے جدا کر کے ترتیب دیتا ہے تو وہ تحریر کو مقدم رکھتا ہے۔

یہ ابھی تک وحدت الجوہر کا نظریہ ہے، مگر ساختیات پسندوں اور وجودی نظریات پر اس کا زور تاکید مختلف ہے، کیوں کہ جب زبان کو معروضی اشیا پر مقدم رکھا جاتا ہے تو یہ (اشیا کے بجائے، ان کے) نظریات کی ترسیل کا باعث ہوتی ہے۔ شراب کی نظر فریبی اس کی حقیقت کو بہت پیچھے چھوڑ دیتی ہے، آبروریزی کی مخصوص واردات کا بیانیہ اس کی اصل سے زیادہ پرکشش محسوس ہوتا ہے۔ الاہذا القیاس۔ مگر جب تحریر کو معروضی اشیا اور نظریات پر فوقیت دی جاتی ہے تو گویا تحریر عالم باطن کو وجود بخشتی ہے، موضوع کو شاہکار بنا دیتی ہے۔

جب دریدا فلسفے کی روایتی ثنویت سے اختلاف کرتا ہے تو وہ خصوصی طور پر ادراک روح اور ولولے جیسی اصطلاحات کے دوہرے معیار کو رد کر رہا ہوتا ہے۔ وہ ذہن کو مادے، روح کو جسم اور جذبے کو فطری دنیا کی جدلیات کے طور پر نہیں دیکھتا۔ وہ اس قطعیت کے عقب میں گہری غیر مساوی افتراقیت کا مشاہدہ کرتا ہے، کیونکہ دریدا کی نظر میں ذہن، روح اور جذبہ اپنے متقابلین پر اخلاقی برتری حاصل کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ روایتی طور پر قائم کی گئی ثنویت کی عقلی تقسیم کار کے مطابق ذہن مادے کی تعبیر کرتا ہے، روح جسم پر حکومت کرتی ہے اور جذبہ

فطری مظاہرے کے قوانین تشکیل دیتا ہے۔ دریدا کے الفاظ میں' کلاسیکی فلسفے کی مخالفت کرتے وقت ہم کسی پرامن بقائے باہمی کے متلاشی نہیں ہوتے بلکہ ایک متشدد موروثیت سے برسرِ پیکار ہوتے ہیں۔ دونوں میں سے ایک حاکم ہے تو دوسرا محکوم یا ایک دوسرے پر حاوی ہے۔ ذہن، روح اور جذبے کی اصطلاح حاوی ہے۔ چنانچہ یہی اصطلاح تمام ثنویت کو اپنے منتخب مقام پر فائز رکھنے کی ذمہ داری بھی ہے۔

دریدا اس مقصد کے حصول کے لیے تحریر کے اپنے تصور کو مہارت سے استعمال کرتا ہے۔ اس کا استدلال یہ ہے کہ لاشعوری ذہن، شعور کی نچلی تہوں میں ایک تحریر کی شکل میں موجود ہوتا ہے۔ یہ قدیم تحریر، بنیادی مسودہ ہے جو دماغ کی مادّی سطح پر کندہ ہے۔ اس نوع کا مسودہ ہی درحقیقت صفحۂ قرطاس پر ابھرنے والی تمام تحریروں اور بولی جانے والی تمام زبانوں کا پیش خیمہ ہے اور یہی مسودہ ایک بچے کی نشوونما، انسانی نسل کی تاریخ اور اس کا ارتقا مرتب کرتا ہے۔

یہ نظریہ، دریدا نے فرائیڈ سے مستعار لیا ہے، خاص طور پر اس کے مضمون "Note on the Mystic Writing pad" سے متاثر ہو کر۔ فرائیڈ اس نفسیاتی خودکار نظام کو اس جادوئی تحریری پیڈ سے ملاتا ہے، جواب بھی بچوں کے لیے ایک نادر کھلونا ہے۔ یہ پیڈ ایک شفاف سلولائیڈ کی شیٹ سے تیار کیا جاتا ہے۔ اس شیٹ کو ایک ایسے کاغذ پر چپکا دیا جاتا ہے جو چکناہٹ کے جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور یہ کاغذ ایک اور شیٹ پر رکھا ہوتا ہے، جس پر موم کی تہہ چڑھی ہوتی ہے۔ جب حرف کو دبا کر سلولائیڈ پر لکھا جاتا ہے تو نچلا کاغذ بھی اسی طریقے سے دبتا ہے اور نتیجتاً موم والی شیٹ بھی دبتی ہے۔ اسی دباؤ کی وجہ سے سب سے نچلی تہہ کی سیاہی سلولائیڈ کی شیٹ پر تحریر کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ یہ تحریر اس سلولائیڈ پر مستقل نہیں ہوتی بلکہ اسے اوپر اٹھا کر قاعدے سے علاحدہ کر دیں تو تحریر غائب ہو جاتی ہے، لیکن جیسا کہ فرائیڈ واضح کرتا ہے کہ مومی سطح پر اس حرفی دباؤ کے نقش رہ جاتے ہیں جو سلولائیڈ پر لکھا گیا تھا۔ اس مثال میں مومی سطح کو لاشعور سے مشابہ سمجھا جا سکتا ہے، جو ان نقوش کو سنبھالے رکھتا ہے جنھیں وہ کھنے سے بھی قاصر ہے اور سلولائیڈ کو بصیرت کے شعوری نظام سے تشبیہ دی جا سکتی ہے، جو ان حرفوں کی ترسیل کرتا ہے جو اس کے ریکارڈ پر موجود نہیں رہتے۔

دریدا اسی تجزیے سے استفادہ کرتے ہوئے، فرائیڈ کے عمومی تفہیم اور یادداشت کے ماڈل میں، سہولت (Bahnung) اور نقش (Spur) کے کردار متعین کرتا ہے فرائیڈ کے عمومی ماڈل

میں فرد کے ادراکی نظام کے رگوں، ریشوں میں ایک توانائی پیدا ہوتی ہے۔ یہ توانائی دماغ کی نسوں سے گزرتی ہوئی ایک راستہ بناتی ہے، جس میں برقی کیمیائی رکاوٹوں کی تخفیف ہوجاتی ہے۔ یہی راستے یا نقوش ہماری لاشعور یادداشت کا اسٹور ہاؤس ہیں، یہی وہ راستے ہیں جہاں سے آیندہ زیادہ آسانی سے توانائی کا گزر ممکن ہوگا۔ دریدا اس نظریے کو تسلیم کرتے ہوئے اسے جادوئی پیڈ کی موی سطح سے جوڑتا ہے۔ موی سطح کے نقوش یا دھبے بھی ہو بہو انہی راستوں کی طرح ہیں جو انسان کے ادراکی نظام میں دماغ کی نسوں میں معرضِ وجود میں آتے ہیں۔ دریدا کی نظر میں یہ نقوش اور دھبے، درحقیقت علامات (sign) ہیں اور تحریر بھی محض ایک علامت (Sign) ہی ہے۔

دریدا کے خیال میں، خاص طور پر اہم بات یہ ہے کہ اس میں علامت (Sign) کا تصور اتفاقیہ توانائی کے تصور میں شامل ہوجاتا ہے۔ فرائیڈ کا ادراکی یادداشت کا ماڈل ایک میکانیکی ماڈل ہے، جہاں علم وادراک سے یادداشت کے تحرک کا راستہ مادی طور پر وجود میں آتا ہے اور جب دریدا نقش کو علامت کے طور پر لیتا ہے، وہ ادراک، روح اور جذبے کو خارج از بحث قرار دیتا ہے۔ دریدا کی نظر میں جادوئی پیڈ ایک لکھنے کی مادّی مشین ہے، جس میں سلولائیڈ سے موی سطح پر دباؤ کی منتقلی مادی طور پر رونما ہوتی ہے۔ قابل قرأت، تحریر کا ظہور تقابلی طور پر اس عمل پذیری سے محض اتفاقیہ نسبت رکھتا ہے جو علامت یا نقش کی تشکیل کا باعث ہوتی ہے اور سلولائیڈ کی شیٹ کو علاحدہ کرنے سے اس تحریر کا سطح سے غائب ہوجانے کا عمل تو اور بھی اتفاقیہ ہے۔

درحقیقت سلولائیڈ کی سطح پر تحریر کا ظاہر ہونا خارجی دباؤ اور شیٹ کے درمیان رابطے کا نتیجہ نہیں بلکہ اس رابطے کی وجہ سے ہے جو کاغذ اور اس سے نچلی موی سطح کے درمیان روپذیر ہوتا ہے۔ تحریر کا ظہور خارجی دباؤ سے نہیں بلکہ قاعدے کی سیاہی کا ظہور ہے۔ دوسرے لفظوں میں تحریر کا سلولائیڈ کی شیٹ پر ظہور بلاواسطہ ہے، ایک گزشتہ وقوعے کی بازگشت ہے۔ اسی طریقے سے نفسیاتی ادراکی نظام کے تحت، تحریر، بقول دریدا، علم وادراک کے حصول سے بھی پہلے کی اضافت ہے یعنی اس سے پہلے کہ علم خود اپنا ادراک کرسکے، اس کی تحریر کی علامت وجود میں آچکی ہوتی ہے۔

دریدا، فرائیڈ کے دیر آید تاثر (Nachtraglichkeit) کے نظریے سے استفادہ کرتا ہے، جس کے تحت، کسی بھی واقعے کا تجربہ اپنے وقوعے کے بعد ہماری شعوری سطح پر ابھرتا ہے۔ دریدا کی نظر میں، تاخیر سے اثر پذیر ہونے کا یہ اصول، ہمارے تمام تر تجربات کی بنیاد ہے۔ دریدا کے مطابق ہمارے اچانک رونما ہونے والے تجربات بھی، خارجی دنیا کا فوری عکس نہیں ہوتے

بلکہ ہمارے لاشعور کے ساتھ رابطہ قائم ہونے کے بعد ہمارے شعور میں آتے ہیں۔ ہمارے ادراکی تاثرات اور تصورات ان تصورات سے کچھ زیادہ مختلف نہیں جو ہمیں کسی کتاب کی قرأت سے حاصل ہوتے ہیں۔ ادراک ہمیشہ حاضر اشیاء سے منقطع ہوتا ہے، جیسے کہ دریدا، پیرس (Peirce) کی ازخود ترجمانی کی پیروی میں، ہمارے ادراک میں آنے والی اشیاء کو درحقیقت ان اشیا کی نمائندہ علامتیں تصور کرتا ہے، جن میں ہمارا مشاہدہ ذات یا وجدانی تاثر ڈھکا چھپا رہتا ہے۔ ظاہری حالت بھی عارضی اور زمانی حالت ہے۔ ہم اس لمحے کو کبھی اپنی گرفت میں نہیں لے سکتے جو ہمارے حواس کے خارجی دنیا کے ساتھ رابطے کا فوری اور عینی شاہد ہو۔ ہم ہمیشہ حال تک دیر سے پہنچتے ہیں۔ ہم اپنے محسوسات اور تجربات کی فوری صورت کو کبھی بھی اپنے ادراک میں نہیں لا سکتے جو بات بھی ہمارے علم و ادراک میں آتی ہے، وہ ماضی کی بات ہے، حال کی نہیں۔ انتہائی حالیہ لمحے کا تصور، اشیا کے مشاہداتی تصور کے ساتھ ہی ایک فریب کی صورت پارہ پارہ ہو جاتا ہے اور یہی دریدا کا نظریہ تحریر ہے۔

یہ بڑی عجیب وغریب کیفیت ہے جو ہم پر طاری ہے۔ زندگی محض ایک خواب بن کر رہ جاتی ہے۔ ہم بالکل ایسے ہیں جیسے افلاطون کے مطابق غار میں قید لوگ۔ یقینی طور پر وہ خواب جو ہم سوتے میں دیکھتے ہیں، جو شاید لاشعور کی قریب ترین عکاسی ہے اور ممکنہ طور پر لاشعور کی اس سے بہتر جھلک دیکھنا ممکن نہیں۔ جاگتے ہوئے بھی جو چیزیں ہمارے شعور میں اترتی ہیں وہ حقیقت کا قریب ترین عکس ہی ہوتی ہیں، اس سے زیادہ نہیں۔ مثال کے طور پر خواب میں ہم کسی شخص کو کوئی بات کہتے ہوئے یا کوئی کام کرتے ہوئے دیکھتے ہیں، حالاں کہ حقیقت میں ہم نے اس لمحے نہ کسی کی بات سنی ہے اور نہ ہی کسی کو کچھ کرتے ہوئے دیکھا ہے۔ یا ہمیں کچھ ایسی باتیں یا واقعات یاد آتے ہیں جن کا ہماری حالیہ مصروفیت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا یا جنہیں زمانہ حال کے واقعات کی صورت گری سے یاد کرنا ممکن نہیں۔ ایسی یادداشتیں، دریدا کی زمانہ ماضی کی تشریحات کے عین مطابق ہوتی ہیں یعنی ایسا ماضی جو کبھی بھی 'حال' نہیں تھا اور نہ ہوگا۔ خواب کا دورانیہ متعین کرنے کے لیے ہمیں دریدا کی زمانی تشریح کو سامنے رکھنا ہوگا۔ 'زمانی ڈھانچہ یا تہہ کر کے رکھا ہوا وقت'، نہ صرف ہم اپنے خوابوں کو ادراک 'تعبیروں' سے کرتے ہیں بلکہ حقیقت میں ان کا تجربہ بھی ہمیں بدیر اثر پذیری سے ہوتا ہے۔

اگرچہ یہ نظریہ کہ ہم اپنی زندگی ایک طرح سے خواب میں گزارتے ہیں، عجیب بھی لگتا ہے

اور اس پر اعتراض بھی کیا جا سکتا ہے مگر یہ صرف اس لیے ہے کہ ہم ایسا سوچتے ہوئے اپنے آپ کو بے بس اور لاچار محسوس کرتے ہیں۔ ہم اپنے تجربات میں ذاتی طور پر ادا کیے ہوئے کرداروں سے ہٹا دیے جاتے ہیں اور یہ وہ کردار ہیں یا وہ درجات ہیں جو روایتی نفسیاتی میکانزم کے مطابق کما حقہ طور پر درست ہیں کیوں کہ یہ روایتی ماڈل ہیں۔ ہماری حسیات کی برانگیختگی ہی، شعور کے پردے پر علامتوں کے ظہور کا باعث ہوتی ہے اور خارجی دنیا کی تمام تر عکاسی یا مختلف تجربوں کے تاثرات، سب سے پہلے شعور کی سطح پر ہی نمودار ہوتے ہیں، پھر کہیں جا کے وہ لاشعور میں سنبھال کر رکھے جاتے ہیں، چناں چہ تجربے کے ایک خاص مرحلے پر ہمارا شعور حکمراں ہوتا ہے۔ کبھی غور سے دیکھتے ہوئے، کبھی نظر انداز کرتے ہوئے، حسیات کے دریچوں سے نئی اطلاعات وصول کرتے ہوئے اور ان کو لاشعور کے حوالے کرتے ہوئے۔ شعور کو ایک بلند مقام پر لاتے ہوئے ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ سب کچھ ہمارے قابو میں ہے۔

روایتی ماڈل جلد یا بدیر بہت سی مشکلات کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ مشکلات مشاہداتی بھی ہیں اور نظریاتی بھی۔ نظری طور پر ہم تنویم کی حالت میں یاد آ جانے والے تجربات کی کوئی وجہ نہیں بتا سکتے۔ گہرے نوم میں مبتلا ایک مریض ان تجربات کو اپنے ادراک میں لا سکتا ہے، جو بہت پہلے اس کی حسیات پر وارد ہوئے تھے مگر وقوعے کے وقت وہ دب گئے تھے اور اس کے شعور میں نہیں اتر سکے تھے، بلکہ دلچسپ بات یہ ہے کہ بعض اوقات مریض وہ تجربات بھی یاد کرنے لگتا ہے جو دبے ہوئے نہیں تھے مگر اتنے غیر اہم تھے کہ شاید درست ذہنی حالت میں وہ شخص انھیں کلی طور پر نظر انداز کر دیتا ہے۔ تنویم کی حالت میں یادداشت یہ ثابت کرتی ہے کہ لاشعور ان تاثرات کو بھی محفوظ کر لیتا ہے جن کی طرف اس شخص نے واردات کے وقت کوئی توجہ نہیں دی تھی۔ یقینی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ لاشعور بڑی باریک بینی سے ہر تفصیل کو اپنی انتہائی صورت میں داخل دفتر کر لیتا ہے۔

جہاں تک نظریاتی مشکلات کا تعلق ہے، یہ فلسفے کی تاریخ میں خاصی سردردی کا باعث رہی ہے۔ وہ شعور کا پردہ کہاں ہے؟ کس جگہ پر ہے؟ اور اس کا مادی طور پر دماغ سے کیا تعلق ہے؟ ہمارے پاس کیا ثبوت ہے کہ جو علامتیں ظاہر ہو رہی ہیں، وہ خارجی دنیا سے ہی وصول ہوئی ہیں یا ذہن کی اپنی اختراع ہیں؟ یہ اور ایسے بہت سے سوالات فلسفہ دانوں کو پریشان کرتے رہے ہیں، جو انسان کے نظام بصیرت کو ایک سینما گھر کی طرح سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، مسلسل ایک

فلم چل رہی ہے اور ہم دیکھ رہے ہیں۔ درحقیقت اس کے لیے کوئی انقلابی حل ضروری ہے اور دریدا ہمیں وہ حل فراہم کرتا ہے۔

دریدا کی رائے یہ ہے کہ شعور (کم از کم سادہ لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے) محض فریب نظر ہے، جسے انسانوں نے از خود ایجاد کیا ہے، کیوں کہ وہ دماغ کے مادّی تصور کے نتائج سے خوف زدہ تھے۔ ذہن کا جدید ملحدانہ تصور بھی، روح اور جذبے کے قدیم مذہبی تصور کی ترقی یافتہ شکل ہی ہے۔ ایسے تمام بھوتوں پریتوں جیسے تصوارت کی موجودگی، ان تمام بوسیدہ تصورات کے اشکال جو نظریہ تحریر کے ساتھ وابستہ رہے ہیں اور جن پر ہم پہلے بحث کر چکے ہیں، دونوں ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے ہیں۔ یہاں خاص طور پر مراد وہ نظریہ تحریر ہے جس میں علامت کی بجائے اس 'شئے' کی موجودگی پر زور دیا گیا ہے۔ دریدا ذہن اور الہیاتی روح دونوں کو ہی بالترتیب، دماغ اور قدرتی دنیا کی وہ اشیا تصور کرتا ہے جن کو علامتی طور پر بیان کیا جاتا ہے یا تحریر کیا جاتا ہے۔

دریدا کی نظر میں ایسی تمام مافوق الفطرت اصطلاحات درحقیقت علم کلام کی ہی مختلف سحر بیانیاں ہیں۔ لوگوس (Logos) ایک یونانی لفظ ہے، جو بڑی تابناکی سے لسانی عبارت کے داخلی عقلی اصول، انسانی ہستی اور انسانوں کے داخلی ذی ادراک قوانین اور طبعی کائنات کے معقول نظریات کو ایک ہی تصور میں اکٹھا کرنے کی سعی کرتا ہے۔ اس سے زیادہ پر زور طریقے سے، منطق ان سب کو ایک ہی لفظ 'قانون' میں سمو دیتی ہے کیوں کہ منطق ایک داخلی، ذی ادراک اصول کی حیثیت سے خارجی دنیا کی تمام مادی اشیاء کو اپنے ضابطے میں لانی چاہتی ہے۔ کوئی بھی منطق درحقیقت ہمیں غیر محفوظ ہونے اور چیزوں کے چھن جانے کے خوف سے نجات دلاتی ہے، مگر دریدا کی نظر میں یہ ساری تشریحات محض اپنی تمام خواہشات کو پورا کرنے کی ہوس ہے۔

دریدا کا نظریہ تحریر درحقیقت نظریہ مادیت ہے، مگر مادیت کو وہ مخصوص معنوں میں لیتا ہے، کیوں کہ جب دریدا عدم مروجہ تصور ذہن کو دماغ کے مادّی تصور کی طرف پھیرتا ہے تو یہ ہماری سوچ کو بدلنے کا پہلا مرحلہ ہے۔ دوسرے مرحلے پر مادیت کے عام تصور کو بھی بدلا ہوتا ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے، ایک جگہ دریدا کہتا ہے، اگر میں نے اکثر و بیشتر 'مادے' کا لفظ استعمال نہیں کیا تو اس وجہ سے ہے کہ یہ لفظ اکثر و بیشتر وحدت پہ مرتکز قدروں یا ان دیگر اقدار کے لیے استعمال ہوتا رہا ہے جو 'شئے'، 'حقیقت'، 'عمومی موجودگی'، 'ادراکی موجودگی' یا مثال کے طور پر خاطر خواہ اکثریت، اطمینان، علامتی وغیرہ سے منسلک ہیں۔ یہ کہنا ضروری نہیں کہ یہ

ایک غیر معمولی تعریف مکرر ہے، جو مادے کو بے لباس کر دیتی ہے، اس میں شے کی علامت یا حقیقت کا شائبہ تک محسوس نہیں ہوتا۔

درحقیقت دریدا کے عمومی نظریے میں علامت بنیادی حیثیت کی حامل ہے اور ایسی علامتوں کو سطحی نظر سے نہیں دیکھنا چاہیے، یعنی: اشیا جن کا وجود اپنے فطری استحقاق کی وجہ سے پہلے سے موجود ہوتا ہے اور بعد میں وہ کسی اور 'شے' کی طرف اشارے کرتی ہے۔ اس کے برعکس یہ علامتیں خود اپنی ذات میں اشیا ہونے سے پہلے، دوسری اشیا کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ وہ اپنی موجودگی کے اعلان سے پہلے، خود اپنے آپ سے ہٹ کر دور کے اشارے فراہم کرتی ہیں۔ دریدا کے مطابق وجود سے پہلے اس کے نقش کو سوچنا ضروری ہے اور نمایندہ ہونے کی خصوصیت خود بھی ہے اور کوئی اور بھی ہے۔ یہی اساسی تعبیر کی بعید العقل حالت ہے اور جہاں تک ہم ماڈے کی اس صورت کو سمجھ سکتے ہیں، وہاں تک ہی ہم دریدا کو مادیت پسند کہہ سکتے ہیں۔

اس طرح کی مادیت، مثبت عصبی مادیت سے مختلف ہے۔ جب اثباتی ماہرین اعصابیات رگوں، ریشوں، نسوں اور دماغ کے برقی چارج کا مطالعہ کرتے ہیں، وہ مثبت اشیا اور ان کی وجودیت کا مطالعہ کر رہے ہوتے ہیں۔ ایسے مطالعے کے پس منظر میں انتہائی قیاس اس قدیم خیال کا شاخسانہ ہے کہ کسی بطنی شے کی اسرار یت کو طشت از بام کرنے کے لیے اس شے کے چھوٹے سے چھوٹے جزو کا مطالعہ ہی کافی ہوتا ہے لیکن اس دوران میں اس سوال کو قطعی طور پر پس پشت ڈال دیا جاتا ہے کہ موجودات کس طور سے اشیا کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

غور کریں تو پتہ چلتا ہے کہ دریدا موجودات میں دلچسپی نہیں رکھتا بلکہ دماغ میں ان کی ہیئتی ترتیب پر غور کرتا ہے۔ وہ فرائیڈ کے اس قول کو پسندیدگی سے دہراتا ہے کہ سوچ اور اس سے متعلقہ عصباتی نظام کا رصرف نامیاتی عناصر میں موجود نہیں ہوتا بلکہ ان کے بین بین موجود ہوتا ہے اور وہ اصرار کرتا ہے کہ یادداشت کے شگاف (راستے) حقیقی نہیں ہوتے جنھیں کسی بھی وقت دیکھا جا سکے، بلکہ ان شگافوں کے درمیان ایک غیر مرئی افتراق کی صورت میں موجود ہوتے ہیں۔ دریدا اپنی برقی کیمیائی اصطلاحوں کے باوجود بھی دماغ میں قابل گرفت اور بصری مشاہدات کے سائنسی مطالعے میں کوئی دلچسپی نہیں رکھتا۔

سوال یہ ہے کہ ایک مخصوص ترتیب کس طرح اشارہ فراہم کرتی ہے؟ ایک ممکنہ طریقہ کمپیوٹر کے نظام جیسا ہے، کیوں کہ کمپیوٹر میں برقیائی حالتیں صرف یہ اشارہ نہیں کرتیں کہ وہ کیا

ہیں بلکہ ان اشیاء سے ایک رابطہ بھی واضح کرتی ہیں جو وہ نہیں ہیں۔ یعنی رَو کا گزرنا اس بات کی علامت ہے کہ یہ برقی رَو کی عدم موجودگی نہیں اور رَو کی عدم موجودگی یہ اشارہ کرسکتی ہے کیوں کہ یہ رَو کا گزر نہیں۔ کمپیوٹر میں اشاروں کا یہ بہاؤ محض ایک مثبت طبعی بہاؤ کے طور پر نہیں پڑھا جانا چاہیے بلکہ اس سے کچھ مزید منفی اور مثبت دونوں کو سامنے رکھتے ہوئے۔

بہر حال کمپیوٹر کی مثال دریدا کے نظریے کی وضاحت کرنے میں آخر کارنا کام رہتی ہے، کیوں کہ کمپیوٹر کا پروگرام اس طور سے ڈیزائن کیا جاتا ہے کہ وہ مسئلوں کا حل فراہم کرسکتے ہیں۔ ان کے اشاروں کی آمد ورفت کی اس وقت تلافی ہوجاتی ہے، جب انسانی ذہن کو اس کے انتہائی اخراج کی تعبیر سے اس کی ابتدائی دراندازی کا جواب مہیا ہوجاتا ہے۔ اس اعتبار سے کمپیوٹر مرکز 'جو ہوتے ہیں اور پنی ابتدا کی طرف مراجعت کرنا چاہتے ہیں اور صورت میں کمپیوٹر اصل شے کے عارضی التوا کی نمایندگی کرتے ہیں مگر دریدا کے مطابق جو ملتوی ہوجائے، وہ لوٹ کر نہیں آتا اور جو استعمال ہوجائے، وہ عہد ایفا نہیں کرسکتا۔ ترتیب ایک اور طریقے سے بھی اشارہ فراہم کرتی ہے، وہ طریقہ دریدا کی اصطلاحوں میں پنہاں ہے۔ اس نوعیت کی مثالوں میں نقش خودکفیل شے نہیں ہے بلکہ یہ کسی اور شے کی عدم موجودگی ہے۔ ہم راستے کی پہچان اس لیے کرسکتے ہیں کہ وہ ہمیں جنگل سے دور لے جاتا ہے یا ایک پگ ڈنڈی کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اردگرد کی زمین سے جدا ہے۔ جب ہم اپنے دور ہٹائے جانے کے وقوعے کو سمجھ لیتے ہیں تو ہم یہ بھی جان لیتے ہیں کہ ماضی میں ادھر سے گزرنے والی کسی سپاہ نے یہ دور ہٹانے کا انتظام کیا ہوگا۔ چناچہ پگ ڈنڈی ماضی میں حیوانوں کی گزرگاہ کے طور پر سامنے آتی ہے اور راستہ یہ اشارہ دیتا ہے کہ یہ ماضی میں بہت سے لوگوں کی گزرگاہ ہوگی۔ رودباریں، دارڑیں، پگ ڈنڈیاں، راستے اور شکنیں، قدرتی علامتیں ہیں جو اپنے سے جدا اور دور کی اشیا کی طرف اشارہ کرتی ہیں اور یہ ہماری پہلی نظر پر وقوع پذیر ہوجاتا ہے۔

قدرتی مظاہر کے اشارے، بدقسمتی سے وہ اشارے نہیں، جو دریدا چاہتا ہے، کیوں کہ قدرتی علامتیں صرف مخصوص مثبت اشارے فراہم کرتی ہیں یعنی حیوان، لوگ یا ان کی نمایندگی مگر دریدا کی علامت گری اس سے زیادہ اساسی ادل بدل پر مشتمل ہے۔ وہ سوال کرتا ہے کہ کون دعویٰ کرسکتا ہے کہ پگڈنڈیوں سے وہ اشیا تک پہنچا ہے؟ ہم صرف پگ ڈنڈیوں کی کھوج لگاتے ہیں۔ پگ ڈنڈیوں کے متعلق ہماری عامیانہ سوچ آخر کارنا کافی ثابت ہوگی۔

اس امر کا اظہار دوسرے استدلال سے بھی کیا جاسکتا ہے۔ عام طور پر راستوں کے متعلق ہماری سوچ تسلی بخش نہیں ہوتی کیوں کہ حرکت معمل جس کے ذریعے ہم کسی علامت کو پڑھتے ہیں، اس حرکت کی سمت کے برعکس ہوتا ہے جس کے ذریعے ہم علامت کو درج کرتے ہیں۔ گویا علامت ایک سبب کا نتیجہ ہے لیکن اسے پڑھتے وقت اس کی اتفاقیہ ترتیب بدل جاتی ہے اور ہم نتیجے سے سبب اخذ کرنے لگتے ہیں۔ دریدا اس طرزِ فکر سے مطمئن نہیں ہوتا کیوں کہ جب تک ہم دو مختلف حرکتی عوامل کے متعلق سوچ رہے ہوتے ہیں، ہم روایتی فلسفے کی ثنویت کے پھندے میں الجھے ہوتے ہیں (اس میں کوئی شک نہیں کہ ہم ماخوذیت کے عمل کو ذہنی عمل نہیں سمجھیں گے تو پھر کسے سمجھیں گے) جب کہ دریدا لکھنے اور پڑھنے کے درمیانی فاصلے کو مٹانا چاہتا ہے، اس حد تک کہ ترکیب، تحریر، مفہوم تینوں ہی اپنی نمائندگی اس طور پر کریں کہ ان میں سے ہر کوئی مقدم بھی ہو اور سب اکٹھے بھی پڑھے جائیں اور وہ واضح طور پر اعلان کرتا ہے کہ اس کے عمومی نظریہ تحریر میں وزنِ استدلال اور مفہوم متحدہ ہوتے ہیں اور طریق اور مفہوم کی تمیز نقش کی نسبت سے ہے۔ دریدا یہ سوچ کر بہت خوش ہوتا ہے کہ کسی نقش کا تحریر میں آنا اور کسی پگ ڈنڈی کا قدرتی طور پر ظاہر ہونا، دونوں ایک جیسے عوامل نہیں، مگر وہ چاہتا ہے کہ نقش سے اصل کی کھوج لگاتے وقت ہماری حرکت بھی اسی سمت میں ہونی چاہیے۔ یعنی مزید نئے راستوں کا وجود میں آنا۔

ہمیں نقش پڑھنے کا قطعی طور پر نیا طریقہ اپنانا ہوگا اور ہم وہ طریقہ سمجھ سکتے ہیں جب دریدا ایک اہم راستے کا مفہوم پڑھتا ہے۔ وہ راستہ جو نمبیکوارا کے انڈین لوگوں نے بنایا تھا (Nambikwara Indians) لیوی اسٹراس (Levi-Strauss) کی تفصیل کے مطابق یہ ایک ایسا راستہ ہے جو نمبیکوارا کے جنگلوں سے گزرتا ہے، دریدا کی بحث کی روشنی میں یہ ایک نقش بھی ہے اور علامت بھی مگر یہ اپنے سبب کی علامت نہیں۔ اسے دیکھ کر قطعاً یہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ لوگوں کی گزرگاہ تھی یا لوگوں نے راستہ خود بنایا تھا، بلکہ یہ ہمیں اس نوع کی فکر پر اکساتا ہے جو ذیل میں درج ہے۔

''ہمیں ان تمام چیزوں پر اکٹھے غور وفکر کرنا چاہیے۔ تحریر کا ممکنہ طور پر ایک راستہ ہونا یا اس سے مختلف ہونا، تحریر اور راستے کی تاریخ، راستے کے گھاؤ یا شکستگی، واپسی کی گنجائش اور راستہ کھلنے کی بازگشت، جو نقش سے مظہر ہے، قدرتی ماحول کی متشدد ترتیب اور اس سے مختلف ایک اور عارضی راستے کا انتخاب۔ متشدد ترتیب جو راستے میں آنے والی قدرتی رکاوٹوں پر سفاکیت،

بوسیدگی اور جنگلات کی موجودگی پر مشتمل ہو۔"

یہ ہے راستے کی صحیح بصیرت، جو راستے کی کشادگی اور چھپے ہوئے خواص کو عمومی معنویت دے سکے۔ یہ کوئی اتفاقیہ امر نہیں کہ دریدا اکثر گیان، دھیان کی بات کرتا ہے۔ علامت گری کرنے والے جس وسیلے کی ہم بات کر رہے ہیں، وہ اپنے اندر روحانی گیان دھیان کے تمام اوصاف رکھتا ہے۔ اگر ہم دریدا کے نظریے کا تجزیہ کرتے ہوئے نکتہ در نکتہ اس کی وضاحت کریں تو نظریے پر بہت روشنی پڑے گی۔

سب سے پہلی بات یہ ہے کہ مراقبہ ایک مخصوص لفظ یا مخصوص شے سے شروع ہوتا ہے، مگر وہ شے کسی مخصوص ساخت کی حامل ہو، جیسے وقت کی لہر سے اپنے بطون میں خالی ہونے والا پتھر، یا ایسا لفظ جس کا عامیانہ مفہوم نہ ہو یا وہ دہرائے جانے سے اپنا تشخص نہ کھودے، یعنی 'اوم-مراقبے کے مقصد کے لیے چاہے وہ کوئی انسانی زبان کا لفظ ہو یا کوئی بھی قدرتی شے' وہ بنیادی طور ایک ہی حالت میں ہوتے ہیں۔ یعنی وہ یا تو ایک ترتیب کی نمائندگی کرتے ہیں یا مختلف ہونے کی ساخت میں پائے جاتے ہیں۔ شے آخر کار خود کفیل نہیں رہتی اور ایک نقش میں ڈھل جاتی ہے، جب کہ لفظ ایک نقش تک ہی محدود رہتا ہے مگر وہ کسی بھی طور سے انسان کی مطلوبہ شے کی طرف اشارہ نہیں کرتا۔ لفظ اس کے علاوہ اور شے اپنی علامت سے کم نہیں اور یہی وہ حالت ہے جو نفاست سے دریدا کے نقش میں موجود ہے۔

دوسرے مرحلے پر یہی علامت جو کسی بھی شے کی طرف اشارہ نہیں کرتی، یقیناً ایک مخصوص سمت کی طرف اشارہ ضرور کرتی ہے۔ مراقبہ کرنے والا شخص اس کنکر یا لفظ سے ایسے معنی تلاش کر لیتا ہے جو نہ تو کسی مخصوص شے کو سامنے لائے اور نہ ہی وجدانی کیفیت طاری کرے، کیوں کہ مراقبہ کرنے والے شخص کے لیے معنی لاانتہا ہے، یہ پھیلتے پھیلتے پوری کائنات کو اپنے احاطے میں لے سکتا ہے۔ یہ وہ وسعت گری، کشف اور عمومی معنویت ہے جو ہمیں نمبیکوارہ کے راستے میں ملتی ہے اور یہ معنویت کی وہ قسم بھی ہے جس کا ہم نے احیا کی مثالوں میں مشاہدہ کیا ہے۔

تیسرے مرحلے پر مراقبہ عدم وجود اور منفیت سے کام کرتا ہے کیوں کہ جب مراقبے میں جانے والا شخص ایک کنکر یا ایک لفظ پر دھیان دیتا ہے تو اس کا مقصد اس سے ذہن کو بھرنا نہیں ہوتا، بلکہ وہ کنکر یا لفظ پر توجہ مرتکز کرتا ہے تاکہ اپنے ذہن کو باقی تمام اشیا سے خالی کر دے۔ چنانچہ مراقبہ خلا کا احساس پیدا کرتا ہے، لاانتہا خلا جو ہر سمت میں بے کراں ہے اور اس خالی پن

میں مفہوم پھیلتا ہے، ارد گرد کا خلا اسے اپنی طرف کھینچتا ہے۔ دریدا کے نظریۂ علامت میں اسی کیفیت کو بیان کا جاتا ہے، کیوں کہ دریدا انتہائی منفیت تجویز کرتا ہے جو کہ محض مثبت کی دوسری جہت کی ہمت افزائی ہیں۔ یہ اپنے آپ کو وثوقیت میں ڈھلنے نہیں دیتا۔ درحقیقت تمام مثبت اشیا کی تہہ میں ایک بنیادی کمی ہوتی ہے اور یہ لازمی عدم وجود ہے، جس کی وجہ سے ہر شے ظاہر کی جاسکتی ہے اور زبان سے اسے وجود بخشا جاسکتا ہے۔ یہاں بھی علامت کی حرکت کو ممکنہ طور پر باہر کی طرف لڑھکتی ہوئی چیز کے طور پر سمجھا جاسکتا ہے، جو خلا میں پھیل رہی ہے۔

چوتھے مرحلے پر مراقبہ موضوع کو بلا واسطہ تحریک میں مبتلا نہیں کرتا۔ مراقبہ معنی کو گرفت میں لینے کے لیے عام طریقے سے کوشاں نہیں ہوتا۔ جب خلا کی کیفیت طاری ہوتی ہے، معنی اپنے طور پر وسعت پذیر ہوتا ہے چنانچہ مراقبہ کسی مخصوص مقصد کے حصول کی خاطر انا پرستی کا تریاق ہے۔ مراقبہ کرنے والے کو یہ سیکھنا پڑتا ہے کہ معنی کو کس طرح گرفت میں لینے کی کوشش نہیں کرنی۔ ایک بے اختیاری کی حالت، جس میں ذہن اپنے تسلط سے دست بردار ہو جائے اور مراقبے کا اصول دریدا کے مطابق علامت گری کا اصول ہے، کیوں کہ علامت گری کو جیسے دریدا سمجھتا ہے، وہ اپنی ذات کے دائرہ کار سے باہر ہوتی ہے۔ معروضی اور بے لاگ معنی کی حرکت۔ علامت کی روح کو سمجھنے کے لیے اسے اپنے تسلط سے آزاد کرنا ضروری ہے تاکہ وہ اپنے قدرتی میلان کے مطابق حرکت کر سکے۔

ان تمام صورتوں میں مراقبے کی مماثلت، نقش کا ایک ایسا نمونہ تیار کرنے میں معاونت کرتی ہے جو دریدا کو درکار ہے۔ علامت سے پہلے علامت گری آتی ہے اور علامت گری سے پہلے کچھ نہیں۔ بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ علامت گری سے پہلے کچھ ہوتا ہی نہیں۔ یہ خلا کی کشش ہے جو علامت گری کو ایک سمت دیتی ہے، وہ مسلسل آگے بڑھتی ہے اور وسیع تر ہوتی جاتی ہے۔ یہاں سپیت کے بالعکس عمل احدیت ضروری نہیں، وہ ذہنی دباؤ جو ہمیں رود باروں، دراڑوں، پگڈنڈیوں، راستوں اور لکیروں کے متعلق سوچتے ہوئے محسوس ہوتا ہے۔ یہاں علامت گری کی حرکت آگے کی طرف ہوتی ہے، جس سے نئے راستے پیدا تو نہیں ہوتے مگر ان کا امکان ہوتا ہے اور یہ تحریک اپنی بے تعصبانہ ارادیت میں سپیت کی تحریک سے مماثلت رکھتی ہے۔

بہر طور یہ تحریک اس ٹھوس سطح پر وقوع پذیر نہیں ہوتی، جہاں ہم عام طور پر محرک قوت کا مشاہدہ کرتے ہیں، کیوں کہ یہاں پر واقع خلا طبعی نوعیت کا نہیں ہوتا، برقی کیمیائی دماغ میں خلا

کی نوعیت غیر حقیقی ہوتی ہے اور یہ غیر حقیقی خلا ٹھوس سطح سے منقطع ہو جاتا ہے۔ علامت کی تحریک محض دماغ میں واقع نہیں ہوتی اور نہ ہی اس سے باہر ہوتی ہے۔ یہ تحریک ایک ایسے علاقے میں روپذیر ہوتی ہے جہاں اندر اور باہر کا فرق کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ اگر ہم چاہیں تو دریدا کی پیروی کرتے ہوئے اس علاقے کو لاشعور کہہ سکتے ہیں۔ ہمیں یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ دریدا کی نوع کا لاشعور نہ تو علیحدہ اذہان کے ساتھ جوڑا جا سکتا ہے اور نہ ہی علیحدہ دماغوں کے ساتھ فرائیڈ کو اس نوع کے لاشعور سے یقیناً بہت سی مشکلات درپیش ہوتیں۔

یقیناً ہم اس مقام تک پہنچ گئے ہیں جو کائنات کے سائنسی تصور سے بہت آگے ہے اور دریدا خود دعوی کرتا ہے کہ مابعد عقلیت اور مابعد سائنسیت میں امتیازی عمدگی پائی جاتی ہے۔ اس طرز فکر کی جھلک ہمیں انیسویں صدی کے آخر کے شعرا میں اور مابعد الطبیعیاتی فلسفہ دانوں کے ہاں ملتی ہے۔

دریدا کی طرح علامتی شعرا بھی دنیا کو ایک تحریر کی شکل میں دیکھتے تھے، انھوں نے فطری دنیا میں اس تحریر کو پڑھنے کی جستجو کی۔ مختلف نقوش، ہیئتوں سے بنی ہوئی فطری دنیا تو بڑی راز داری سے ان سب کو ایک دوسرے میں ملوث کرتی ہے، کیوں کہ علامتی شاعروں کے لیے، قدرتی دنیا علامت سے کم نہیں اور اسی جواز کے تحت ان کی شاعری بھی علامت سے زیادہ نہ تھی۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ زبان کے طبعی خواص کو بہت اہمیت دی جاتی ہے جیسے مالارمے (Mallarme) اپنے لفظوں کی ایسی بنت گری کرتا ہے (Un Coupde Des) جیسے طوفان میں ہچکولے کھاتی ہوئی کشتی، براہِ راست کاغذ کی سفیدی پر اپنے تحرک کو نقش کر رہی ہو۔ دریدا کی طرح، علامتی شاعر، تصوف اور مادیت دونوں کا میلان رکھتے ہیں جو بظاہر جدلیاتی ہیں مگر جنھیں ایک واحد مربوط بیان کے طور پر لیا جا سکتا ہے۔

جہاں تک دریدا اور مابعد الطبیعیاتی فلسفہ دانوں میں نسبت کا تعلق ہے، ان میں مماثلت کے دو متعلقہ نکتے ہیں۔ پہلا نکتہ وہ غیر معمولی اہمیت ہے جو مابعد الطبیعیاتی فلسفہ دان تردیدیت کے اصول کو دیتے ہیں۔ سپنوزا (Spinoza) بات کا آغاز کرتے ہوئے دعویٰ کرتا ہے کہ ارادیت منفی ہے۔ یعنی کوئی شے اپنی حدود سے متعین ہوتی ہے اور یہ حدود جس پر انحصار کرتی ہیں، وہ اس شے میں نہیں ہوتا۔ لہٰذا منفیت کو وثوقیت کے تابع نہیں کیا جا سکتا۔ ہیگل اسے اور بھی آگے لے جاتا ہے کہ ارادیت محض تردید ہے، یعنی جس طرح شے نہیں ہوتی، وہی اس کی حدود ہیں اور یہی حدود وثوقیت فراہم کرتی ہیں کہ جیسے وہ شے ہے۔ درحقیقت وثوقیت کو تردید کے تابع

کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ نفی کی امکانی قوت ہی ہیگل کے مطابق وہ نازک کردار ہے جو ہیگل کے نظام کو سلسلہ وار غیر متوازن کرنے کے لیے تردید ادا کرتی ہے۔ دریدا کو صرف یہ اعتراض ہے کہ ہیگل خود تردیدی اصول کے بنیادی نتائج سے استفادہ کرتا ہے۔

مماثلت کا دوسرا نکتہ جو بڑی مضبوطی سے سامنے آتا ہے، سپنوزا سے تعلق کا ہے۔ سپنوزا کوشش کرتا ہے کہ وہ قوت جو اذہان میں کارفرما ہے اور وہ قوت جو مادّی دنیا میں عمل پذیر ہے، دونوں کی ایک ہی شناخت ہو۔ کسی خیال کا ترتیب اور رابطہ وہی ہوتا ہے جو اشیاء کی ترتیب اور رابطہ ہے۔ یہ درحقیقت وہی شناخت ہے، جس کے لیے دریدا بھی کوشاں ہے، یعنی جب وہ متحرک قوت اور مفہوم کو متحد کرتا ہے اور اس کا انحصار اسی دورخی علاحدگی سے ہے، جو ہمیں عامیانہ سوچ سے دور رکھتی ہے۔ سپنوزا کا فلسفہ متصوفانہ ہے، اس لحاظ سے کہ وہ معمولی وجودیت کو منسوخ کرتا ہے اور اس کی بجائے علامتی تصورات کو مقام تفاخر عطا کرتا ہے، مگر دوسری طرف یہ مشینی بھی ہے، اس لحاظ سے کہ یہ معمولی نوعیت کے اس دباؤ کو رد کرتا ہے اور اس جگہ فرد کے ذہن میں معروضی، غیر متعصبانہ اور مستحکم تصورات کو اپنی ایک تحریک رکھنے کی اجازت دیتا ہے۔ ایک طرف ایک قسم کا تصوف اور دوسری طرف مشینی انداز جو سائنسی مادیت سے مخصوص ہے اس یکجایت کی ناموافقت سپنوزا کے مبصرین کو اکثر پریشان کرتی ہے۔ (جیسے کہ اینگلو سیکسن مبصرین اسٹوارٹ، ہیمپشائر تازہ ترین نام ہے(لیکن دریدا کا مقام سپنوزا کے مقام کو درخشاں کرتا ہے۔ سپنوزا سائنسی مادیت پسند نہیں، بلکہ ایک نسل کا مادیت پسند ہے۔ دریدا کی طرح وہ بھی مابعد الطبعیاتی مادیت پسند ہے۔ اگرچہ مابعد الطبعیات والوں کا مقام مربوط ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ چاروں اطراف کا احاطہ کرے۔ یہ یقین سے کہا جاسکتا ہے کہ دریدہ کی علامت محض ایک متحرک قوت نہیں، مگر دریدا ایسی کسی بات کا دعویٰ بھی نہیں کرتا، یعنی آخرکار متحرک قوت اور معنی کا یکجا ہونا، بلکہ یہ ایک تیسرا انتخاب ہے۔ ایک ارفع مفہوم کی تحریک جو تمام عامیانہ مفاہیم سے بہت آگے ہو مگر متحرک قوت کے ساتھ جڑے ہوئے تمام خواص بھی شامل رکھے۔ اس نوعیت کی علامت گری، متحرک قوت اور عامیانہ مفہوم سے مترشح نہیں ہوسکتی، لیکن اس کے ساتھ ساتھ متحرک قوت اور عامیانہ مفہوم بھی اس نوعیت کی علامت سے ظاہر نہیں کی جاسکتی۔

○

(مابعد جدیدیت نظری مباحث: مرتب: ناصر عباس نیر، ناشر: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی)

دریدا اور ردِ تشکیل

(ایک تجزیاتی نوٹ)

بیسویں صدی کی اختتامی دہائیوں میں دریدا کے فلسفیانہ افکار نے یورپ اور امریکہ کی ذہنی فضا کو غیر معمولی طور پر متاثر کیا۔ اس کے امریکی مقلدوں میں اہم ترین 'Yale Critics' کے نام سے معروف پال ڈی مان، لس ملر، جیوفری ہارٹ مین، باربیرا جانسن اور ہیرالڈ بلوم وغیرہ تھے جنھوں نے دریدین تکنیکس کو خاصی آزادی سے نظریاتی اور ادبی متون کی اپنی مخصوص قسم کی قرأت کے لیے استعمال کیا۔ اس کا مقصد ان کے دعوے کے مطابق، ان میں موجود Aporiai یا Impasses کی دریافت تھا— یعنی کہ متن میں مخفی تضادات و مفروضات کی تلاش اور یوں اس کے دائرۂ تفہیم کو وسیع تر بنا دیا۔ متن کی کثیر المعنیاتی عیاں کرنے کے مقصد سے کیے گئے ایسے تجرباتی ردِ تشکیلی مطالعے متن میں موجود ان اضداد تک رسائی حاصل کرنے کی جستجو کرتے ہیں جو مسلسل ان مفاہیم یا فلسفہ و اقدار کی نفی کرتے رہتے ہیں جنھیں ایک عام قاری اس کی تشکیل کی بنیاد فرض کر لیتا ہے۔ اس طرح یہ دیکھا بھی ہوتا ہے کہ کسی بھی متن کا عموماً صرف وہی مفہوم نہیں ہوتا جو بظاہر معلوم ہوتا ہے یا پھر جس کے تخلیق کار یا خود تخلیق دعوے دار معلوم ہوتے ہیں اس لیے اس کے متضاد مخفی و باطنی مفاہیم تک رسائی کے لیے اسے ردِ تشکیلی قرأت کے عمل سے گزارنا ناگزیر ہے جسے ایک تیار یا چوکس (alert) قاری ہی انجام دے سکتا ہے۔

اس طرزِ مطالعے کو انھوں نے دہری قرأت (double mode of reading) کا نام دیا جو ان کے خیال میں یہ ثابت کرتی ہے کہ کسی بھی متن کی تہوں سے برآمد ہونے والے مفاہیم یک جائی یا یک مرکزیت کی طرف مائل نہ ہو کر بکھراؤ (dissemination) کی صفت رکھتے ہیں اور ایک دوسرے کی نفی کرنے والے یا ایک دوسرے کو رد کرنے والے ہوتے ہیں۔ گویا کہ یہ سمجھ

لینا چاہیے کہ زبان کی ساخت اور اسے استعمال میں لانے والے (تخلیق کار یا قاری) کی مابعد الطبعیاتی سوچ کے درمیان جو رشتہ ہے وہ سیدھا سادہ نہیں بلکہ اس قدر پیچیدہ ہے کہ اس سے نیت یا ارادے کی مناسبت سے پہلے سے طے شدہ وہی، اتنا اور ویسا ہی مفہوم ادا کروا سکنا تقریباً ناممکن ہے یعنی کہ انسانی زبان اپنے مخصوص ساختیاتی نظام کی پابند ہوتے ہوئے بھی وحدتِ معنی کے جبر سے آزاد ہے۔ چنانچہ کسی متن کے پہلے سے طے شدہ یا کسی ایک قطعی مفہوم کے عام طور پر رائج تصور کو رد کر دینا چاہیے۔

دراصل ردِ تشکیل (Deconstruction) کے اس نئے تنقیدی اسلوب کا مقصد کسی تشکیل یا ساخت کو منہدم کرنا نہیں تھا جیسا کہ یہ اصطلاح غلط فہمی میں ڈال سکتی ہے۔ اس کا استعمال ان معنوی امکانات و جہات تک رسائی حاصل کرنے کے لیے کیا جاتا تھا جو کسی متن میں مخفی طور پر موجود ہو سکتے ہیں۔ دریدا نے اسے معنی کی تخم کاری (dissemination of meaning) کا نام دیا تھا جس میں معنی و مفاہیم کے پھیلاؤ یا بکھراؤ کے ساتھ ان کے تخلیقی یا Generative ہونے کا تصور بھی شامل ہے۔ گویا کہ اس طرح معنی کی اس ایک سے زیادہ یا فاضل صورتِ حال کو جو متن میں مخفی طور پر Reserved ہوتی ہے اور متن کے خالق کے ارادے یا نیت سے ماورا ہوتی ہے، منعکس کیا جا سکتا ہے مگر جب عملی طور پر ایسے مطالعوں کے نتیجے میں کتنے ہی نظریاتی و فلسفیانہ متون کے پہلے سے طے شدہ اور قبولیت حاصل کیے ہوئے مفاہیم پر سوالیہ نشان لگنے لگے تو قرأت کے اس نئے طریقۂ کار کو مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا۔ جہاں ایک طرف تجریدی اور تنوع پسند حلقے اس کا بڑھ چڑھ کر خیر مقدم کر رہے تھے وہیں یہ اس طبقے کے لیے تشویش کا باعث تھا جو کسی مخصوص سیاسی یا نظریاتی ڈسکورس کو اس کے پہلے سے طے شدہ معنی و مفاہیم کے ساتھ طویل عرصے تک رائج رکھ کر عوامی ذہنوں پر اپنی مضبوط گرفت بنائے رہنے کے خواہاں ہوتے ہیں۔ متون کی ردِ تشکیلی قرأت و تفہیم کے اس طریقۂ کار کا رواج پا جانا ان کے نزدیک ڈسکورس کی آمریت کے ختم ہو جانے کی سمت ایک انتہائی موثر قدم ثابت ہو سکتا تھا۔

دریدا کے علاوہ اس کے دیگر مقلدوں کے ایسے ردِ تشکیلی مطالعے بھی تنازعات کے گھیرے میں آ رہے تھے۔ مثال کے طور پر ڈی مان (De Man) نے Blindness And Insight (1971) میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ ماضی میں کتنے ہی نقادوں کی تنقیدی بصیرتیں دراصل ان کی گمراہی یا اندھے پن کا نتیجہ تھیں جس کے باعث وہ کہنا کچھ اور چاہتے تھے مگر کہہ

کچھ اور گئے۔ ڈی مان ہی نے (Allegories of Reading (1979 میں 'Tropes' یا تزئینی اسلوب زبان سے بحث کرتے ہوئے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ زبان اپنی بنیادی سرشت سے ہی استعاراتی استعمال کی متقاضی ہے اور ادبی یا شاعرانہ زبان تو اور بھی زیادہ مگر ترسیل و ابلاغ کے نقطۂ نظر سے غور کیا جائے تو اس کی یہی صفت اس کے self-destructive ہونے کا باعث بھی ہے۔ چنانچہ ابہام کے ناگزیر ہونے اور زبان کے تزئینی عنصر کے درمیان میں حائل رہنے کی ایسی صورتِ حال میں قرأت کے رائج طریقوں سے تنقید و تفسیر کی کوشش عموماً متن کی گمراہ کن قرأت سے کچھ زیادہ سمجھی جانی چاہیے۔ ہیرالڈ بلوم (Herald Bloom) بھی اسی مسئلے سے عرصہ تک بحث کرتے رہے گو کہ بعد میں وہ شعری روایت کے اپنے تجزیاتی مطالعے میں ماضی کے بڑے اور اہم شاعروں کے اثرات سے بچ نہ پانے سے متعلق بعد کے شاعروں میں پائی جانے والی تشویش یا کم اعتمادی کی نفسیات (Anxiety of Influence) کو اپنے مطالعے کا کلیدی پہلو بنانے کے لیے زیادہ معروف ہوئے۔ یہاں ان کا مفروضہ یہ ہے کہ تقریباً ہر ادیب اپنے پیش رووں کے دائرۂ اثر سے باہر اپنے لیے ایک 'خطۂ تخلیق' (imaginative space) تراش لینے کا خواہش مند ہوتا ہے تاکہ وہ اس صورتِ حال سے بچ سکے جسے اپنی تصنیف A Map of Misreading, 1975 میں وہ 'An Oedipal Disposition' کا نام دیتے ہیں یعنی کہ انجانے میں Oedipus کا ماں سے درپردہ اور ناقابلِ اعتراف رشتہ قائم ہوجانے کے بعد باپ (پیش رووں) کے بمقابل احساسِ گناہ میں مبتلا رہنے کی صورتِ حال۔ اس کے خیال میں اس نفسیات کے زیرِ اثر یہ لوگ تزئینی زبان کی آڑ لے کر اپنے پیش رووں کے شاعرانہ متون کی گمراہ کن حد تک تخلیقی قرأت کرنے کی طرف مائل رہتے ہیں۔

بعد کے سالوں میں کئی دوسرے نقادوں نے ردِ تشکیلی طریقۂ کار کا اطلاق مطالعے کے دیگر موضوعات جیسے کے تاریخی اور تہذیبی متون وغیرہ پر بھی اپنے مخصوص مقاصد کے لیے کرنے کی کوشش کی جو دلچسپ مگر متنازعہ رہی۔ مثال کے طور پر باربیرا جانسن (Barbara Johnoson) نے "A World of Difference 1987" میں اسی طریقۂ کار اپناتے ہوئے جنس (Gender) نسل (Race) اور ادبی تنقید کے مختلف مکاتب کا ایک نیا اور کسی قدرے مختلف تجزیہ پیش کرنے کی کوشش کی۔ اسی طرح گایتری اسپی واک (Gayatri Spivak) نے اسے اپنے تانیثی (Feminist) اور پوسٹ کالونیل مطالعوں کے سلسلے میں آزمایا جب کہ Michael Ryan نے

"Marxism and Deconstruction" 1982 میں مارکسی اور ردِ تشکیلی طریقۂ کار کے درمیان مفاہمت کے پہلو دریافت کیے۔ Psychoanalytical نقادوں جیسے کہ Shoshana Felman اور W. Melville وغیرہ نے بھی دریدا کی بصیرتوں کو علمِ نفسیات کی عصری دریافتوں سے جوڑ کر دیکھنے کی کوشش کی۔

چنانچہ آج اس بات میں تو شبہ کی کچھ زیادہ گنجائش نظر نہیں آتی کہ ردِ تشکیل (Deconstruction) مطالعہ کے ایک نئے اور مختلف طریقۂ کار کی حیثیت سے فلسفہ و ادب کے علاوہ کئی دیگر علوم کی تفسیر و تفہیم کی صورتِ حال پر بھی اثر انداز ہوئی ہے۔ اس کا اس بات پر اصرار کرنا بھی کہ عرصے سے رائج تصورات و عقائد کو مقدم یا قطعی نہ مان کر ان سے جڑے متون کی دہری قرأت کے ذریعے ان میں موجود زائد مفاہیم (reserved meaning) کو سامنے لانے کے بعد ہی انھیں بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے کچھ ایسی قابلِ اعتراض بات نہیں معلوم ہوتی گو کہ اس سے اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ مگر یہاں سوچنے کی بات یہ بھی ہے کہ یہ ردِ تشکیلی رویہ کس حد تک ان دیگر مکاتبِ فکر کے لیے موزوں اور مفید ثابت ہو سکتا ہے جو روایتی اور غیر متحرک سوچ کو سوالات کے گھیرے میں لا کھڑا کرنے کا اقدام کرنا چاہتے ہیں۔

جن حلقوں کی طرف سے ردِ تشکیلی تنقید کو شدید مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا ان میں ماضی میں اس کے حلیف مارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) اور اس کے ساتھیوں کے نام نمایاں ہیں۔ اس کا استدلال ہے کہ کوئی مثبت متبادل پیش کیے بغیر متون کے مطالعے کے ضمن میں رائج تجزیاتی و تنقیدی نظام کو یکسر رد کر کے ردِ تشکیل کے حامیوں نے محض اپنی منفی و تخریبی استطاعت کا مظاہرہ کیا ہے۔ لہٰذا اسے کوئی باقاعدہ اور ٹھوس طریقہ کار نہ مان کر ہمیں اپنے سابقہ تنقیدی طریقۂ کار پر ہی بھروسہ کرنا چاہیے۔ گو کہ دریدا نے اپنی اس دریافت کے ساتھ منفی (Negative) اور تخریبی (Destructive) لیبل چسپاں کر دیے جانے کی پرزور مزاحمت کی اس وضاحت کے ساتھ کہ نہ صرف یہ بلکہ اس کے دیگر فلسفیانہ موضوعات جیسے کہ Appearance, Intellect, Sense Presence, and Reality اور Essenliality سے متعلق اس کی تحریروں میں اٹھائے گئے جائزے اور ازسرِ نو غور و فکر پر مجبور کر دینے والے سوالات ان موضوعات کی مثبت تفسیر میں مددگار ثابت ہوئے ہیں۔ نیز یہ کہ ردِ تشکیل محض ایک طریقۂ قرأت ہے نہ کہ کوئی باقاعدہ نظریہ یا تنقیدی نظام۔ مگر ایسا لگتا ہے کہ اس کے فلسفیانہ اور تجزیاتی

اصطلاحات جیسے کہ Supplementarity, یا 'Differance Subject Aporiai
Logocentricism, Impasses اور Pharmakon وغیرہ کا غیر معمولی طور پر Abstract
اور تجریدی ہونا اس کے طریقہ کار کے قابلِ قبول ہونے کی راہ میں رکاوٹ بن گیا ہے۔

یہ بات بھی بالکل واضح ہے کہ دریدا کے بیش تر نظریات و تصورات بالکلیہ اس کے اپنے نہیں بلکہ دیگر دانشوروں اور فلسفیوں کے افکار کی دوہری قرأت یا ردِّ تشکیل کے نتیجے میں وجود میں آئے ہیں۔ مثال کے طور پر زبان کے ساختیاتی ڈھانچے اور اس کی Arbitariness کا تصور دریدا یا Saussure سے بھی بہت پہلے یونانی فلسفیوں اور اس کے بعد Hume, Locke اور Hegel تک آتے آتے کافی کچھ فروغ پا چکا تھا۔ اسی طرح حقیقت (Reality) کے ایک قسم کی ذہنی و لسانی تشکیل (Mental and Linguistic Construct) ہونے اور سچائی کے ایک مخصوص قسم کا Interpretation ہونے، داخلیت کی مطلق صورت نہ ہو کر اس کے تغیر پذیر ہونے اور ہماری سوچ کی کوئی قطعی اور Transcedental بنیادیں نہ ہونے کے تصورات دریدا سے قبل بھی دوسرے مفکروں کی تحریروں میں کسی نہ کسی طور پر زیرِ بحث لائے جا چکے ہیں۔ اس طرح دریدا کا ان موضوعات پر اظہارِ خیال ان سے متعلق معروف مفکروں کے فلسفیانہ متون کی ردِّ تشکیل کے ذریعے ان میں دریافت کیے گئے Aporial یا Impasses (مفروضات و تضادات) کی مختلف صورتیں کہی جا سکتی ہیں۔ اس کے یہ مطالعے جہاں مغرب کی فلسفیانہ روایت پر جگہ جگہ سوالیہ نشان لگاتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں وہیں ان سے وابستہ متون کی از سرِ نو قرأت و تفہیم کی ضرورت کے ناگریز ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں مگر خود اپنے متون قائم کرنے کے جنون میں قبولیت کا درجہ حاصل کر چکے متون کے ساتھ چھیڑ چھاڑ اور ان میں زائد یا reserved معنی دریافت کرنے کی مہم جوئی چاہے کتنی ہی عالمانہ نیک نیتی کی دعوے دار کیوں نہ ہو ایک متنازعہ عمل بننے سے نہیں بچ سکتی۔ ایسے میں دریدا کی مخصوص طرزِ قرأت کو ردّ و قبولیت کے مراحل سے گزرنا ہی تھا۔

دریدا کے اس استدلال پر بھی کہ متن سے باہر کچھ نہیں۔ (There in nothing outside the Text) سے ایسے نقاد سخت معترض رہے جو اسے سیاسی سماجی اور تاریخی پس منظر سے پوری طرح مربوط تصور کرتے رہے ہیں۔ ویسے متن مرکزی تنقید کا تصور بہت پہلے Walter Pater کے ساتھ ابھرا تھا جسے بعد میں New Critics نے ایک باقاعدہ تنقیدی رویے کے طور پر رائج

کرنے کی کوشش کی تھی۔ مگر تنقید کے دیگر مکاتب سے جڑے نقاد جیسے کہ New Historicist, Marxist, Psychonalytical, Feminist اور Post Colonial وغیرہ کسی ایسے تجزیاتی طریقۂ کار کے حق میں نہ تھے جو اپنے کو معنی و مفہوم کے مسائل تک ہی محدود رکھتے:

> "His well nigh exclusive preoccupation with semiotic themes, with the figuration of texts, has functioned at the expense of more worldy practical concerns. The world might be crumbling all around us but Deerida is more interested in the contengencies of this or that presence."
>
> *(A Derrida Reader: Between the Blinds, Columbia University, Press, 1991)*

فوکو (M Focault) نے بھی دریدا کی ردِ تشکیلی قرأت کے مثبت سے زیادہ منفی نتائج برآمد ہونے کے اندیشے کا اظہار کرتے ہوئے اسے Negative Semiotics of Reading کا نام دیا:

> "Derrida offers a padagogy which teaches the pupil that there is nothing outside the text and which conversely gives to the masters voice the limitless Sovereignty allowing it to restate the text indefinitely."
>
> *(Michael Focault: My Body, This paper, This fire, Oxford University Press 1979)*

دریدا کے نکتہ چینوں میں ایڈورڈ سعید کا نام بھی شامل ہے جن کے خیال میں دریدا کے ذہن و ادراک پر اب تک مخصوص معنوں میں استعمال میں لائے گئے Difference, Dissemination, Grammatology اور Supplement جیسے تنقیدی تصورات کا حاوی ہونا ان کی تحریروں سے متعلق ایک نامانوس اور قطعی طور پر اجنبیت کی سی صورتِ حال پیدا کر دیتا ہے۔ جس کے پس منظر میں معنی و مفہوم کے قابلِ اعتراض حد تک مسخ ہو جانے کا امکان ہے۔ اسی طرح بائیں بازو کے مفکرین بھی اس بات کے شاکی ہیں کہ اس نے اپنی فلسفیانہ تنقید کو سرمایہ دارانہ نظام کی برائیاں اجاگر کرنے میں لگانے کے بجائے افلاطون، روسو، لیوی اسٹراس، فوکو اور ہسرل وغیرہ کی نظریاتی تحریروں میں مابعدالطبعیات (Metaphysics) کی کارفرمائی

کی نشاندہی کرنے میں ضائع کردیا۔ اس کے سیاسی اور قومی مسائل سے بڑی حد تک گریز کے باعث پوسٹ کالونیل نقادوں کے گروہ سے بھی اس کی دوری بڑھتی گئی۔

اس سلسلے میں دریدا کا خیال ہے کہ اس کے حریف زیادہ تر وہ لوگ ہیں جو ذہنی فاصلہ ہونے کے باعث اس کی سوچ سے نامانوسیت رکھتے ہیں اور یوں اس کے تنقیدی طریقۂ کار کے تئیں غلط فہمی کا شکار ہیں۔ ایسی صورتِ حال میں ان کے منفی ردِ عمل پر اسے کوئی حیرت نہیں۔ اپنے حریفوں کی تنقید پر دریدا کے اس ردِ عمل کو دیکھتے ہوئے اس کا کسی اور موقع پر استعمال کیا گیا یہ خود ساختہ مقولہ "All understanding is a species of misunderstanding" دہرانا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

بہر حال کسی نتیجے پر پہنچنے کی غرض سے اگر ایک منصفانہ اور معروضی رویہ اپنایا جائے تو اس حقیقت سے انکار کرنا مشکل ہوگا کہ گزشتہ صدی کے آخری چند دہوں میں جن دانشوروں نے مغرب کی فکری روایت کو ایک نئی سمت عطا کی ان میں ژاک دریدا کا نام اس کے افکار کے متنازعہ ہونے کے باوجود انتہائی اہم سمجھا جاتا رہے گا۔ اس کی تحریریں ہمیشہ ہی خاصی توجہ کا مرکز بنی رہیں گو کہ ان کے تعلق سے پیدا ہونے والے شبہات اور اندیشوں میں بھی اسی مناسبت سے اضافہ ہوا۔ بظاہر اس کی وجہ اس کی اپنی وضع کردہ فلسفیانہ اصطلاحات کا حد درجہ Abstract ہونے کے علاوہ اس کے ردِ تشکیلی مطالعوں کے نتیجے میں عرصے سے مستحکم ہو چکے فلسفیانہ متن اور ان سے متعلق مابعد الطبیعیاتی سچائیوں کا مشتبہ قرار دیا جانا یا پھر نئے علوم کی روشنی میں نئے نتائج تک پہنچنے کا اس کا جنون بھی ہوسکتا ہے۔ ہر چند کہ وہ خود اپنے ردِ تشکیلی طریقۂ قرأت کو تفہیم پر لگائی گئی پابندی یا کسی مخصوص ڈسکورس کے جبر کو ختم کرکے تادیر کے لیے متن کی نئی تفاسیر دریافت کرنے کی آزادی فراہم کرنے کا ایک موثر وسیلہ اور ان ہی معنوں میں اسے انصاف کی طرف اٹھایا گیا ایک بڑا اقدم قرار دیتا ہے۔

○

("شعر و حکمت: جلد دوم)، ایڈیٹر: اختر جہاں، اشاعت مارچ 2008، ناشر: مکتبہ شعر و حکمت، کپاڈیلین، سوماجی گوڑہ، حیدرآباد)

پس ساختیات

ہمارے قارئین کہ جو لسانیات کے جدید ترین موضوعات میں دلچسپی رکھتے ہیں، مثلاً ساختیات اور پس ساختیات وغیرہ وہ سب اس بات سے بخوبی واقف ہوں گے کہ سوئٹزرلینڈ کا باشندہ اور مشہور زمانہ ماہر لسانیات ساسیر یہ استدلال کرتا ہے کہ کسی زبان میں معنی یا مفہوم کا سارے کا سارا ماجرا منحصر ہی اس بات پر ہوا کرتا ہے کہ اس میں باہم 'اختلاف' کا عنصر ہی وہ واحد عنصر ہے جو معنی یا مفہوم کی منفرد صورت ابھارتا ہے۔ مثلاً اپنے اس موقف کو واضح کرنے کے لیے وہ کہتا ہے:

"بلی اس لیے 'بلی' ہے کہ وہ ٹوپی یا بلا نہیں ہے۔"

گویا بلی، بلی کا مفہوم اس لیے پاتی ہے کہ وہ بہر حال ٹوپی کے مفہوم سے ایک مختلف چیز یا صورت حال ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ کوئی شخص مفہوم کی تفہیم سازی کے اس طولانی یا لامتناہی سلسلہ عمل کو آخر کہاں تک اور کب تک کتنی دور تک کھینچ کر آگے ہی آگے کی طرف لے جاسکتا ہے یعنی تفہیم سازی کا یہ طولانی عمل آخر اپنی کوئی انتہا بھی رکھتا ہے کہ نہیں کیوں کہ یہ کہنا کہ بلی، بلی اس لیے ہے کہ یہ ٹوپی نہیں ہے اور پھر بلی، بلی اس لیے بھی بلی ٹھہرتی ہے کہ وہ چوہا نہیں ہے اور پھر اس بات کو اگر کچھ اور آگے بڑھایئے تو پھر بلی، بلی اس لیے بھی ٹھہرتی ہے کہ یہ چٹائی نہیں ہے اور پھر کچھ اور آگے جایئے کہ یہ بلی اس لیے بھی بلی ٹھہرتی ہے کہ ہیٹ یا نقشہ نہیں ہے... علی ہٰذا القیاس، غرضیکہ ایک طولانی سلسلہ عمل لامتناہی طور پر چل پڑتا ہے اس پوری صورت حال کو پیش نظر رکھیے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ آخر وہ 'حد آخر' کب آئے گی کہ جہاں ایک آدمی جا رکے؟ تو جواب اس سوال کا محض نفی میں ہوگا، یعنی یہ کہ کوئی 'حد آخر' اس کی ہے ہی نہیں۔ مظاہر کائنات میں سے ازل سے لے کر ابد تک کے پورے محیط پر معرض وجود میں آنے

والی کروڑوں اربوں اشیا اور تصورات وغیرہ اور ساتھ ہی وہ اشیا اور تصورات بھی کہ جو ابھی آنے والے زمانوں میں معرض وجود میں آسکتے ہیں، یعنی کہ جو ابھی عالم امکاں سے عالم وجود میں آنے کے لیے ایک 'آن منتظرہ' کی زد میں ہیں وغیرہ۔ ان تمام مظاہر و اشیا کی شناخت یا پہچان کے لیے ان کا کوئی نہ کوئی (نام) 'نشان' بھی ضرور ہوتا ہے۔ گویا ہر منفرد شے اپنے ایک مخصوص نام زد نشان کے حوالے میں اپنا مفہوم پاتی ہے۔ وہ ایک 'منفرد شے' جو اپنے (نام) نشان کے منفرد حوالے ہیں 'بلی' کہی جاتی ہے، یہ بلی، صرف اس لیے بلی ٹھہرتی ہے کہ یہ اپنے مدمقابل موجود 'منفرد شے' ٹوپی سے مختلف ہے اور ٹوپی تو اس منفرد شے کا محض ایک (نام) نشان ہے جو بلی سے مختلف ہے، چنانچہ اسی (نام) نشان کو اس منفرد شے کا مفہوم قرار دے لیا جاتا ہے اور اسی طرح ہر منفرد شے اپنے اپنے مخصوص نام زد (نام) نشان کے حوالے میں اپنا ایک منفرد اور مخصوص مفہوم پالیتی ہے۔ لہٰذا اس بحث سے معلوم یہ ہوا کہ کسی زبان میں اشیا یا مظاہر کے مابین باہم 'اختلاف' کے اس طوالانی سلسلۂ عمل کا کوئی سراغ اگر ملتا بھی ہے تو یہ ہمیں اس کی لامتناہیت کے اطراف و جوانب کی سمت ہی لے جاتا ہے، لیکن صورت حال اگر ایسی ہے کہ جو ابھی لامتناہیت کے حوالے سے بیان ہوئی تو پھر اس سلسلے میں سا سیر کا یہ کہنا یا اس کا یہ استدلال کہ زبان ایک پابند اور جامد نظام کو تشکیل دیتی ہے۔ بھلا کہاں تک درست ہوسکتا ہے؟

اس مرحلے پر ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا کوئی ایک شے، مثلاً 'بلی' (خارج میں موجود ایک جانور) اور اس اصل شے یا اصل جانور کے لیے نام زد کیا گیا ایک (نام) خاص نشان، یہ دونوں ہی صورتیں، ایک دوسرے کی مترادف صورتیں ہیں؟ اور اگر یہ دونوں صورتیں، یعنی وہ اصل شے یا جانور (خارج میں موجود مادی یا اصل بلی) اور اس شے کے لیے نام زد کیا گیا وہ (نام لفظ) نشان، دونوں ایک دوسرے کے مترادف ہیں، تو کیا یہ اصل شے (خارج میں بلی ایک جانور)، اور اس کے لیے نام زد کیا گیا یہ (نام یا دیا گیا لفظ نشان، اس اصل شے (خارج میں بلی ایک جانور) کا مفہوم کہا جاسکتا ہے۔ ہمارا خیال ہے کہ اغلباً ایسا نہیں ہے۔ اگر ہر نشان 'وہ ہی کچھ' ہے کہ جو 'وہ ہے' اور اس کا 'وہ ہی کچھ ہونا' اگر اس لیے ہے کہ وہ (نشان) 'سب ہی کچھ' ہے کہ جو دوسرے تمام نشانات نہیں ہیں، تو اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ ہر نشان اپنے اپنے طور پر اختلاف کی بالقوۃ لامتناہی بافتوں پر مشتمل ایک تشکیل یافتہ نظام ہے، لہٰذا کسی 'نشان' کی تعریف کا تعین کرنا، گویا کچھ اتنا آسان کام بھی نہیں جتنا کہ اسے سمجھا جاتا ہے، یعنی یہ کہ کسی نشان کی

تعریف کرنا واقعتاً لوہے کے چنے چبانے کے مترادف کوئی عمل ٹھہرتا ہے۔ سا سیر کا لینگ (Langue) کا تصور، معنی اور مفہوم کا ایک ایسا اسٹرکچر یا ساخت فرض کرتا ہے جو حدود کو توڑتا یا شکست کرتا ہو، مگر پھر بھی سوال تو یہ پیدا ہوتا ہے کہ زبان میں آپ کہاں اور کس نقطے سے خط کھینچیں گے۔

معنی یا مفہوم کی اختلافی نوعیت یا ماہیت سے متعلق سا سیر کے نقطۂ نظر کو پیش کرنے کا یک دوسرا طریقہ یہ بھی ہے کہ یہ کہا جائے کہ معنی یا مفہوم ہمیشہ ہی 'نشانات' کی تقسیم و ترتیل یا تلفظ کی توضیحی صورت حال کا ماحصل ہوا کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ذرا اس ایک صورتِ حال پر غور کیجیے کہ سگنی فائر یا مشار (یا لفظ) یا لفظ 'کشتی' (boat) ہمیں سگنی فائڈ یا مشور یا مشار الیہ یعنی 'خارج میں موجود' اصل شے کشتی کا تصور پیش کرتا ہے، کیوں کہ یہ لفظ یا مشار 'کشتی' خود کو لفظ یا مشار 'خندق' (moat) سے جدا کر کے تقسیم یا ممیز کرتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ سگنی فائڈ یا مشور (اصل شے یعنی اصل کشتی) دو مختلف سگنی فائیرز یا مشار کے درمیان موجود اختلاف کا نتیجہ یا پیداوار ہوا کرتا ہے، مگر یہی سگنی فائڈ یا مشور ایسے نہ جانے کتنے سگنی فائز یا مشار کے درمیان موجود باہمی فرق یا امتیاز کا نتیجہ یا ماحصل ہوتا ہے مثلاً سگنی فائرز یا مشار 'کوٹ'، 'سور'، 'گوندا' اور اسی طرح کے بہت سے سگنی فائرز وغیرہ۔ یہ صورت حال 'نشان' سے متعلق سا سیر کے اس نقطہ نظر کو کہ جو کسی سگنی فائر یا مشار اور کسی ایک سگنی فائیڈ یا مشور (مشار الیہ) کے مابین واضح یکساں وحدت کے قیام کا موقف رکھتا ہے، قابل اعتراض گردانتی ہے کیوں کہ سگنی فائڈ یا مشور (مشار الیہ) 'کشتی' حقیقتاً سگنی فائر یا مشار ایک ایسے پیچیدہ باہمی تعامل کا ماحصل یا نتیجہ ہوتا ہے کہ جس باہمی تعامل کا کوئی واضح 'نقطۂ منتہا' کبھی آتا ہی نہیں۔ گویا اس وضاحت سے معلوم یہ ہوا کہ معنی یا مفہوم کی پوری کی پوری صورتِ حال دراصل سگنی فائرز یا مشار کے بالقوۃ لامتناہی کھیل کی زناٹے دار قوتِ غیر مرئی کے 'گھماؤ پیچ' کا نتیجہ اور ماحصل ہی ہوا کرتی ہے نہ یہ کہ صورتِ حال (معنی و مفہوم کی) کسی خاص سگنی فائرز یا مشار کے ساتھ مضبوطی سے بندھی ہوئی، بطور 'زنجیرِ تسلسل' کوئی متعاقب تصور ہو۔ کوئی بھی سگنی فائرز یا مشار ہمیں براہِ راست کسی سگنی فائڈ یا مشور کی جانب نہیں لے جاتا۔ جس طرح یہ آئینے کے سامنے لائی جانے والی کسی بھی شے کا عکس بعینہٖ اس میں اتر آتا ہے۔ زبان میں سگنی فائرز یا مشار کی سطح اور اس کے مدمقابل سگنی فائڈ یا مشور کی سطح کے مابین ایک کے بدلے ایک مطابقتوں کا کوئی ہم آہنگ سیٹ موجود نہیں ہوا کرتا۔

یہاں تک کہ معاملات کو مزید آمیز یا مخلوط کرنے کے لیے نہ تو سگنی فائر یا مشار اور نہ ہی سگنی فائڈ یا مشور کے مابین کوئی قطعی اٹل امتیاز موجود ہوتا ہے۔ اگر آپ کسی سگنی فائر کے معنی یا مفہوم (یا سگنی فائڈ یا مشور) کو جاننا چاہتے ہیں تو یہ بات آپ کے لیے بہت آسان ہے اور وہ یہ ہے کہ ایک ذرا زحمت کریں یعنی میز پر پڑی لغت اٹھائیں اور اس کے معنی دیکھ لیں مگر اس عمل میں بھی آپ کو سوائے اس ایک بات کے اور کچھ بھی ہاتھ نہ آسکے گا کہ مزید کچھ سگنی فائڈ یا مشار آپ کے ہاتھ لگ جائیں اور بس جب کچھ مزید سگنی فائرز یا مشار آپ کے ہاتھ آجائیں تو پھر آپ یہ بھی کرسکتے ہیں کہ ان سگنی فائرز یا مشار کے بدلے میں مزید کچھ سگنی فائڈز یا مشور اسی لغت سے ڈھونڈ نکالیں اور اسی طرح مسلسل یہ سلسلہ لامتناہی طور پر چلتا چلا جائے گا۔ یہ جو طریقہ کار یا سلسلہ عمل ہم ابھی بیان کرتے آرہے ہیں، یہ محض نظریے میں ہی لامتناہی اور لامحدود عمل نہیں ہے بلکہ یہ عمل کسی قدر اپنی نوعیت کار میں گشتی اور باز گشتی (Circular and contra-Circullar) کے انداز کا ہے... یعنی یہ کہ سگنی فائرز یا مشار سگنی فائڈ یا مشور میں اور سگنی فائڈز یا مشور سگنی فائرز یا مشار میں مستقلاً ادلتے بدلتے رہتے ہیں اور یہ نوبت کبھی آنہیں پاتی کہ آپ کبھی کسی آخری یا قطعی سگنی فائڈ یا مشور پر پہنچ کر دم لے سکیں، کیوں کہ ایسا کبھی ہو ہی نہیں سکتا کہ یہ سگنی فائڈ یا مشور جس کو آپ اپنے طور پر 'قطعی' سمجھ بیٹھے ہیں، وہ سگنی فائڈ یا مشور بجائے خود چشم زدن میں سگنی فائرز یا مشار کی صورت نہ اختیار کر جاتا ہو (یا یہ بجائے خود ایک سگنی فائر نہ ہوتا ہو)۔ اگر ساختیات 'نشان' کو اس کے 'مشار الیہ' سے جدا یا علاحدہ کرتی ہے... تو فکر کے اس انداز کو عموماً 'پس ساختیات' کے اصطلاحی نام سے موسوم کیا جاتا ہے اور پس ساختیات کا یہ نظریہ ساختیات کی نسبت چند قدم اور آگے اپنے موقف کا آغاز کرتا ہے، یعنی یہ سگنی فائرز یا مشار کو اس کے سگنی فائڈ یا مشور سے جدا یا تقسیم کرتا ہے۔

ابھی سطور بالا میں ہم نے جو کچھ کہا اس کو پیش کرنے کا ایک اور طریقہ یہ بھی ہے کہ ہم یہ کہیں کہ 'معنی یا مفہوم' ایک ایسی صورت حال کا نام ہے کہ جو کسی 'نشان' میں فی الفور طور پر 'موجود یا حاضر' ہی نہیں ہوا کرتی۔ اب چوں کہ کسی 'نشان' کے معنی یا مفہوم' کا سارے کا سارا ماجرا ہی یہ ہے کہ یعنی 'نشان'، 'وہ ہی کچھ' ہے کہ جو وہ 'نہیں ہے'۔ بہ الفاظ دیگر اس بیان سے ہماری مراد یہ ہے کہ وہ ایک 'شے یا صورت حال' کہ جسے 'معنی یا مفہوم' کہتے ہیں، کسی نہ کسی اعتبار سے 'وہاں' یعنی اس 'نشان' میں موجود نہیں ہوا کرتی یا یوں کہیے کہ 'معنی یا مفہوم' کا یہ ماجرا

دلچسپ 'غیاب' کی ایک صورتِ حال ہے، جو ٹھیک اس وقت نمو کر اٹھتی ہے یا اپنی حضوری کے منصہ شہود پر آموجود ہوتی ہے کہ جب اس کے مدمقابل اس کا اختلافی عنصر اس کے پیش پیش رہتا ہے گویا یہی 'اختلاف' یا 'تخالف لفظی' وہاں اس 'نشان' میں 'بہ صورت معنیٰ' اجاگر ہو کر سامنے آ کر کھڑا ہوتا ہے یعنی 'معنیٰ یا مفہوم' کو اجالنے کا یہ عمل 'اختلافی عنصر' کی موجودگی یا حضوری سے مشروط ایک ناگزیر صورت حال ہے۔ اگر آپ چاہیں تو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ ایک شے یا صورت حال جسے معنیٰ یا مفہوم کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے، وہ سگنی فائز یا مشار کے اس پورے زنجیری تسلسل کے لامتناہی کھیل کے دوران غائب یا منتشر ہی رہتا ہے اور یقیناً ان کو (مفاہیم یا معنوں کو) اتنی آسانی کے ساتھ نشان زد کرنا کسی طرح ممکن نہیں، کیوں کہ یہ صرف کسی ایک نشان میں موجود نہیں ہوا کرتے، بلکہ 'معنیٰ یا مفہوم' کے کسی 'نشان' میں 'ہونے یا نہ ہونے' کا اصل ماجرا تو یہ ہے کہ مانند پھلجڑی کے جھلمل کرتی صورت حال یا جل بجھنے والے ستاروں کی طرح آنِ واحد میں کبھی آتے تو کبھی جاتے رہتے ہیں۔ گویا یہ صورتِ حال 'معنیٰ یا مفہوم' کی حضوری یا عدم حضوری کی آنی جانی ایک مسلسل صورتِ حال ہے۔ چناں چہ کسی متن سے صرف نظر کرنا یا اسے پڑھنا، دراصل یہ کوئی ایسا عمل نہیں جیسے کسی نیکلس یا تسبیح کے دانوں کو شمار کیا جانا ہو، بلکہ یہ تو مستقلاً 'جھلمل کرتی مدھم روشن، ایک ایسی صورت حال ہے، جس کا ٹھیک ٹھیک کوئی اندازہ کرنا شاید ممکن ہی نہیں، یعنی یہ تو کھلے آسمان پر بکھرے ہوئے ٹمٹماتے ستاروں کی 'اختر شماری' کا سا ایک ماجرائے محال ہے۔ جھلمل تاروں کی اس محفل میں کس کو چھوڑوں اور کس کو گنوں، کی اس کو کہ 'جو ابھی' تھا اور 'اب' نہیں ہے؟ کیا 'معنیٰ' یا 'مفہوم' کا بھی ماجرا یہی نہیں ہے؟ یہاں ایک اور لحاظ سے بھی اس صورتِ حال پر غور وفکر کیا جا سکتا ہے کہ 'معنیٰ یا مفہوم' کی اس مذکورہ دوسری صورت حال سے پہلو تہی کرنا بھی ہمارے لیے ممکن نہیں ہے اور وہ صورت حال ایک ایسی حقیقت ہے، جس کے تحت یہ باور کیا جاتا ہے کہ زبان ایک زمانی سلسلہ عمل ہے اور یہ زمانی سلسلہ عمل اس لیے ہے کہ جب میں کوئی جملہ پڑھتا ہوں تو اس جملے کے 'معنیٰ یا مفہوم' ہمیشہ ہی کسی نہ کسی قدر تعطل کی زد میں ہوا کرتے ہیں یا اسے یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ یعنی 'معنیٰ یا مفہوم' حالت التوا میں کچھ اس طرح ہوتے ہیں کہ جیسے یہ نیم خوابیدگی کے عالم میں ردائے شہود پر تہہ بہ تہہ کروٹیں لے کر سلوٹوں کی طرح ابھرنے یا نمو کرنے ہی والے ہوں اور 'معنیٰ یا مفہوم' کا یہ زمانی سلسلہ عمل ہونا کچھ اس طرح ہے کہ زیر نظر اس جملے میں ایک خاص تواتر و ترتیب کے

ساتھ استعمال میں لائے جانے والے سگنی فائرز یا مشار میں سے ہر سگنی فائر یا مشار یکے بعد دیگرے ایک دوسرے کو مجھ تک پہنچاتا یا رلے کرتا رہتا۔ مثلاً ذرا اس جملے پر غور کیجیے:

I am going to market on my bicyle very fastly.

(یعنی 'میں اپنی سائیکل پر سوار بڑی تیزی کے ساتھ بازار کی طرف جا رہا ہوں')

مندرجہ بالا جملے میں کل دس عدد سگنی فائرز یا مشار یا الفاظ یکے بعد دیگرے ایک خاص تواتر و ترتیب کے اندر رہتے ہوئے اپنے فرائض منصبی انجام دینے کے لیے 'معنی یا مفہوم' کے دربار عام و خاص میں دست بستہ صف باندھے کھڑے ہیں، یعنی مقدم سگنی فائر "I" اپنے موخر سگنی فائر "am" کو اس کی ذمہ داری کی انجام دہی کی جانب اکسا رہا ہے اور پھر اسی طرح سگنی فائر 'am' سگنی فائر 'going' کو اور سگنی فائر 'going' اپنے موخر سگنی فائر 'to' کو اور پھر سگنی فائر 'to' اپنے موخر سگنی فائر 'market' کو ... یہاں تک کہ جملے کے اختتامی نقطے پر پہنچتے پہنچتے سگنی فائر 'fastly' پر بات ختم ہو جاتی ہے اور جملہ اپنے معنی یا مفہوم کے اعتبار سے مکمل ہو جاتا ہے یعنی ہر سگنی فائر اپنے موخر سگنی فائر کی مدد سے 'معنی یا مفہوم' کو زیادہ بہتر اور واضح صورت عطا کرتا چلا جاتا ہے تا آنکہ بات یا ایک 'عندیہ گفتنی' اپنے 'مقصد یا مفہوم' کو مکمل کر لیتا ہے، لیکن ہر چند کہ یہ جملہ اپنے اختتام کو پہنچ کر مکمل تو ضرور ہو جاتا ہے مگر زبان کا سلسلہ عمل بجائے خود ابھی تشنہ تکمیل ہی رہتا ہے اور یہیں پر ختم نہیں ہو جایا کرتا۔ مثال کے طور پر اسی سابقہ جملے کو ہی دیکھیے، یعنی ''میں اپنی سائیکل پر سوار بڑی تیزی کے ساتھ بازار کی طرف جا رہا ہوں'' اس جملے میں بہ ظاہر تو ایک بات یا ایک 'عندیہ گفتنی' پورا ہوتا ضرور نظر آ رہا ہے مگر اسے اگر بہ غور دیکھا جائے تو یہ بات ابھی تشنہ تسبیب و تعلیل رہتی ہے کہ ''جانے والا شخص بازار کی طرف آخر بڑی تیزی کے ساتھ کیوں جا رہا ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ اس کی وجہ یہ ہو کہ رات زیادہ گزر چکی ہے۔ اور دودھ فروش کی دوکان بند ہو جانے کا خدشہ، اس سے اس طرح کی عجلت کا تقاضا کر رہا ہو اور یہ کہ 'بیمار ماں' کے لیے دوا کی فوری دستیابی بھی بہت ضروری ہو یا اس کی ایک اور وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ریلوے اسٹیشن پہنچ کر کسی ٹرین کو پکڑنا باعث عجلت ہو، یا اسی طرح کی کئی اور وجوہات اس جملے کے متن کے پس پشت 'تیز رفتاری' کی توجیہ کا فریضہ انجام دے رہی ہیں اور یہ کہ 'بازار کی طرف جانا' اصل مقصودِ سفر ہی نہ ہو، بلکہ اسٹیشن تک پہنچنا اصل مقصد سفر ہو اور

'بازار سے ہو کر گزرنا' محض ایک سفری مجبوری سے زیادہ اور کچھ نہ ہو وغیرہ وغیرہ۔ گویا اس پوری بحث سے جو بات سامنے آتی ہے، وہ یہ ہے کہ زبان کے سلسلۂ عمل کے پس پشت جو کچھ ہوتا رہتا ہے، وہ 'معنی یا مفہوم' کا 'مزید' پیدا ہوتے رہنا ہے۔ الغرض یہ کہ کسی عبارت یا متن کی رنگارنگ بساط پر 'معنی یا مفہوم' کے پیادے بادشاہ، وزیر قطار در قطار، فوج در فوج اور موج در موج، لسانی کھیل کے اس منظرنامے پر ڈوبتے اور ابھرتے رہتے ہیں اور یہ کہ صرف اور صرف میکانکی طور پر لفظ پر لفظ ٹانکتے رہنے سے یا لفظوں کا ایک انبار سا لگا لیے جانے سے بات بہرحال نہیں بنا کرتی، چنانچہ اگر 'الفاظ' یا سگنی فائرز یا مشار کو قطعی یا حتمی طور پر کوئی مربوط اور یسیرالفہم (آسانی سے سمجھ میں آنے والے) معنی یا مفہوم پر مشتمل کوئی جامع عبارت یا متن تشکیل دینا مقصود ہو تو پھر اس کے لیے ضروری یہ ہوگا کہ یہ سگنی فائرز یا مشار یا الفاظ اپنے سے مقدم یا سابقہ سگنی فائرز یا الفاظ کو اور پھر اس کے لیے ضروری یہ ہوگا کہ یہ سگنی فائرز یا مشار یا الفاظ، اپنے سے مقدم یا سابقہ سگنی فائرز یا الفاظ کو اور پھر مقدم سگنی فائرز اپنے سے پہلے آنے والے سگنی فائرز یا الفاظ کو قابل لحاظ گردانیں اور صرف اتنا ہی نہیں بلکہ ان سگنی فائرز یا الفاظ کو محض اپنے مقدم سگنی فائرز کے بعید ماضی میں جا کر دیکھنا ہی کافی یا لازمی نہ ہوگا بلکہ ابھی (سگنی فائرز یا الفاظ) اپنے موخر سگنی فائرز یا الفاظ (بعد میں آنے والے سگنی فائرز) کو بھی، کہ جو بعید و قریب ہر دو استقبالی (مستقبل) لمحوں سے پیوستہ ہوں گے، ان سگنی فائرز یا الفاظ کو بھی درخورِ اعتنا رکھنا ہوگا، اور مقدم اور موخر سگنی فائرز یا الفاظ کی اسی باہم پیوستگی حال سے 'معنی یا مفہوم' کا ایک اجلا اجلا سا فوارہ اپنے وفور جامعیت کے ساتھ بصورتِ قوسِ قزح، افق خیال و تصور پر ابھر کر سامنے آسکے گا۔ غرض کہ 'معنی مفہوم' کے اس زنجیری تسلسل کے دوران ہی 'نشانات' میں سے ہر ایک نشان کسی نہ کسی قدر بعض دیگر تمام 'نشانات' کے حوالہ جاتی تناظر میں مسافرت کے دوران اپنا اپنا سراغ پاتے ہیں اور یوں ان کی ایک ایسی پیچیدہ سی ساخت یا بافت تشکیل پذیر ہو جاتی ہے کہ جو کبھی بھی ختم ہونے کا نام نہیں لیتی۔ لہٰذا اگر اس اعتبار سے دیکھا جائے تو کوئی بھی 'نشان' کامل یا خالص نہیں ہوتا، یعنی یہ نشان تن تنہا اپنی ذات میں بھرپور معنویت کا پیکر کامل نہیں ہوا کرتا۔

چنانچہ جونہی ایسی کوئی صورت حال پیش آنے لگ جاتی ہے تو بالکل ٹھیک اسی لمحے، خواہ یہ میرا صاف ایک لاشعوری عمل ہی کیوں نہ ہو، میں ہر ایک 'نشان' میں متن میں موجود دوسرے تمام الفاظ کی جھلکیوں کا سراغ سا پانے لگ جاتا ہوں، یعنی یہ سراغان الفاظ کا ہوا کرتا

ہے کہ جن (الفاظ) کو ان میں سے ایک انفرادی 'نشان' نے اپنے اپنے طور پر 'آپ اپنے تئیں سے خارج' میں رکھا ہوا ہوتا ہے، تا کہ ان میں سے ہر انفرادی نشان کی اپنی اپنی انفرادی حیثیت یا اس کا 'اپنا آپ' بہر حال باقی اور جاری رہ سکے۔ گویا معلوم یہ ہوا کہ 'بلی' وہ ہی کچھ ہوتی ہے جو 'ٹوپی' اور 'بلے' سے ہٹ کر ایک ذرا جدا صورت حال ہو، مگر بعض دوسرے 'ممکنہ نشانات' کا یہی ایک زنجیرہ (تسلسل) سا اس نشان 'بلی' کے ساتھ چسپیدہ ہوتا ہے۔ سچ پوچھیے تو ممکنہ نشانات' کی یہی صورت حال ہی تو ہے جو نشان 'بلی' کی ایک منفرد صورت یا اس کے انفرادی تشخص کو ابھارتی یا اس کی ہیئت معنی سازی کی تشکیل میں مددگار ہوتی ہے، مگر اس انفرادی تشخص کے باوجود نشان 'بلی' میں دوسرے 'ممکنہ نشانات' یعنی 'ٹوپی' اور 'بلے' کی ایک ہلکی سی رمق بہر حال خلقی طور پر جھلکتی ہی رہتی ہے۔

لہذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ 'معنی یا مفہوم' کی صورت حال ایک ایسی صورت حال ہے، جو بالذات 'آپ اپنے تئیں' سے کوئی عینیت یا مماثلت نہیں رکھتی اور یہ کہ معنی یا مفہوم کی صورت حال ان 'نشانات' کی ہر تقسیم و ترتیل کے عمل کا نتیجہ ہوا کرتی ہے کہ جو بجائے خویش 'آپ اپنے تئیں' ایک پیکر منفرد کا حامل اس لیے ہوتا ہے کہ وہ (نشانات) 'وہ کچھ' ہوتے ہی نہیں جو دوسرا کوئی بھی نشان 'آپ اپنے تئیں' میں ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے۔ معنی یا مفہوم کی صورت حال تعطل اور توقف کی زد میں رہنے والی ایک ایسی صورت حال بھی کہی جا سکتی ہے، جس کے عضو معطل سے گویا ان مکان کی راہ سے کچھ مزید تازہ تر معنی یا مفہوم کا ورود مسلسل ہونے والا ہو۔ علاوہ ازیں ایک اور ہی صورت کہ جس میں معنی یا مفہوم بالذات 'آپ اپنے تئیں' سے کبھی بھی کوئی عینیت نہیں رکھتے، یہ ہے کہ 'نشانات' کو ہمیشہ ہی قابل تکرار ہونا چاہیے، یعنی ان میں بار بار پیدا ہونے کی بدرجہ اتم استعداد پائی جانی چاہیے اور غالباً اسی وجہ سے ہم کسی نشان کو 'مارک' کہہ کر نہیں پکاریں گے کیوں کہ 'مارک' (mark) وہ شے' ہے کہ جو صرف اور صرف ایک ہی بار وقوع پذیر ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ حقیقت کہ کسی نشان کو بار بار پیدا کیا جانا ممکن ہوتا ہے، اس کی اسی صلاحیت یا وصف کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ یعنی نشان اپنی عینیت یا شخص کا ہی ایک حصہ ہے، مگر اس (نشان) کی یہی صلاحیت یا یہی صفت تو ہے جو ان کی عینیت یا تشخص کو تقسیم کر دیے جانے کا سبب بھی بنتی ہے کیوں کہ اسے ہمیشہ ہی ایک ایسے مختلف سیاق میں رکھ کر بار بار از سر نو پیدا کیا جانا ممکن ہوتا ہے کہ جو (یعنی سیاق) اپنی مختلف النوع سطحوں پر اس (نشان) کے 'معنی یا

مفہوم' کو تبدیل کرتا رہتا ہے۔ غرض کہ یہ 'جاننا' گویا جوئے شیر لے آنے کے مترادف کوئی عمل کہا جاسکتا ہے کہ اصلاتاً کسی 'نشان' کے معنی کیا ہوا کرتے ہیں یا اس سے ہماری مراد کیا ہوتی ہے اور یہ دریافت کرنا بھی واقعی دشوار ہوسکتا ہے کہ اس کا حقیقی 'سیاق' حقیقتاً کیا تھا اور کہاں تھا وغیرہ، یعنی ہم کو تو اس (نشان) کا مختلف صورت حالات میں محض آمنا سامنا ہی رہتا ہے اور ہر چند کہ ان صورت حالات سے گزرتے ہوئے اس (نشان) کو استحکام و استقلال کی مخصوص صورت حال کو برقرار رکھنا پڑتا ہے تاکہ یہ (نشان) ایک قابل شناخت حتمی حیثیت کے روپ میں ڈھل سکے۔ کیوں کہ اس (نشان) کا سیاق ہمیشہ ہی مختلف ہوا کرتا ہے اور یہ کہ جو مطلقاً ایک جیسا ہی نہیں ہوتا بلکہ بدلتا رہتا ہے۔ یہ کبھی بالذات اپنے آپ سے عینیت یا مماثلت نہیں رکھتا۔ مثال کے طور پر ان مختلف صورتِ حالات اور مختلف سیاقات کو اسی طرح سمجھیے اور وہ یہ ہے کہ مثلاً 'بلی' کے سگنی فائر کو ہی سامنے رکھیے تو اس کی ایک صورت تو یہ ہوگی کہ جیسے یہ جانور یا یہ مخلوق ملائم بالوں والا چوپایہ ہو۔ یا یہی سگنی فائر اپنے ایک دوسرے سیاق میں ایک کینہ پرور شخص کے معنی بھی دے سکتا ہے اور کہیں کسی اور سیاق میں ایک گرہ دار کوڑے یا چابک کے معنی کی صورت پیدا کرسکتا ہے۔ کسی اور سیاق میں یہی سگنی فائر ایک امریکی کے معنی میں ہے تو کہیں اس کے معنی کی صورت ایک ایسے شہتیر کی ہوسکتی ہے جو جہاز کے لنگر کو اٹھائے جانے کے کام کے لیے استعمال میں لایا جاتا ہے، اور یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اس مخلوق سے مراد کوئی 'شش پایہ' جانور ہو یا یہ ایک چھوٹی سی مخروطی چھڑی کے معنی بھی دے سکتی ہے اور اسی طرح مفہوم سازی کی یہ صورت حال اپنے اپنے سیاق اور حوالوں میں لامتناہی طور پر کسی ایک ہی سگنی فائر مثلاً 'بلی' کے نہ جانے کتنے معنی دے سکتا ہے اور صرف یہیں پر بس نہیں ہے بلکہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ اگر اس سگنی فائر 'بلی' کے ایک معنی ملائم بالوں والا ایک چوپایہ ہوتا ہے، تو دوسرے سیاق کے علاحدہ علاحدہ تناظر میں، سگنی فائر 'بلی' کے معنی وہی نہیں رہ جاتے بلکہ ادلتے بدلتے رہتے ہیں اور معنی یا مفہوم یعنی سگنی فائر یا مشور، سگنی فائرز یا مشار کے مختلف زنجیری تسلسل میں، جس میں کہ یہ یعنی معنی یا مفہوم کہیں نہ کہیں اٹکے ہوئے ہوا کرتے ہیں، اسی زنجیری تسلسل کی بنا پر تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔

ان تمام ہی مذکورہ بالا مباحث سے ہماری مراد یہ ہے اور یہ بتانا مقصود ہے کہ 'زبان' جیسا کہ کلاسیکی ماہرین ساختیات تصور کرتے رہتے ہیں، ان کے اس خیال سے کہیں زیادہ کم جامد اور غیر متحرک ایک صورت حال ہے اور سچ پوچھیے تو معاملہ کچھ یوں ہے کہ 'زبان' بجائے خود ایک

ایسی صورت حال ہے کہ جس کی بالکل ٹھیک ٹھیک تعریف کا تعین کیا جانا ممکن ہو اور یہ کہ 'زبان' سگنی فائرز یا مشار اور سگنی فائڈز یا مشور کی یکساں اور ہم آہنگ نوعیت کی اکائیوں پر مشتمل واضح حد فاصل کی حامل ساخت یا نظام کی کوئی ایک صورت نہ ہو۔ یہ صورت حال اس کے بالکل برعکس ہو چکی ہے، جس کی مثال مکڑی کے جالے سے دینا زیادہ مناسب ہوگا کیوں کہ یہ بھی مکڑی کے جالے ہی کی طرح چہار اطراف سے آپ اپنے اندر سے نمو کر کے بے شمار سمتوں اور شاخوں میں بٹ کر آپ اپنا ایک 'تانا بانا' کچھ اس انداز سے بنتی چلی جاتی ہے کہ اس کے اندر موجود عناصر کی گردش کی ایک رسی باہم مستقلاً پیوستہ عمل رہا کرتی ہے اور اسے یعنی زبان کے 'تانے بانے' کو کچھ سے کچھ بناتی رہتی ہے اور ان گردشی عناصر میں سے کوئی ایک عنصر بھی ایسا نہیں ہوتا کہ جس کا کوئی مطلق تعین یا جس کی کوئی آزادانہ تعریف کی جانا ممکن ہو سکے... بلکہ یہاں تو صورت حال بڑی حد تک مختلف ہے اور وہ یہ ہے کہ یہاں 'ہر شئے' کا سراغ یا 'ہر شئے' کی گرفت کے عمل میں 'ہر شئے' ہی ہر شے کی گرفت یا اس کے سراغ کا 'وسیلہ یافت' بن جاتی ہے چنانچہ اگر ایسا ہی ہے، جیسا کہ ابھی بیان ہوا تو پھر یہ صورت حال تو بلاشبہ ایک ایسی صورت حال ہے جہاں معنی یا مفہوم کے بعض روایتی نظریات پر شدید ضربات پڑتی نظر آتی ہیں کیوں کہ ایسے روایتی نظریات کا وظیفہ یہ تھا کہ وہ 'نشانات' کے ذریعہ داخلی تجربات اور احساسات کو منعکس کرتے رہیں اور 'حقیقت' اصالتاً اپنی ماہیت میں ہے کیا، اس کو تفصیلاً بیان کرتے رہیں۔ ابھی سطور بالا میں ہم نے 'ساختیات' سے متعلق اپنے سابقہ مبحث میں 'تصور شبیہ' سے متعلق ہمارے مذکورہ مطالعے کے ہاتھوں ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ ہمیں اس کی وضاحت میں قدرے سہولت اور آسانی بہم پہنچتی مگر اس کے برعکس ہوا یہ کہ ہماری دشواریوں میں آسانی کے بجائے دو چند اضافہ ہی ہوا ہے کیوں کہ یہ نظریہ جس کا خاکہ ہم نے ابھی کھینچا ہے، اسے 'نشانات' میں پورے طور پر پیش کرنا یا اس کی مکمل طور پر وضاحت کرنا بھی ممکن ہی نہیں ہو پاتا۔ غرض کہ میرے لیے اس ایک صورت حال پر یقین لے آنا کہ میں نے جو کچھ اپنے قارئین کے سامنے بہ صورت تحریر اور بہ زبان تقریر ابھی پیش کیا ہے، کیا میں اسے آپ کے لیے بھرپور اور کامل انداز میں آپ کے سامنے پیش بھی کر سکا ہوں؟ اور یہ کہ میں تو اس ضمن میں خود کو التباس نظر کی ہی زد میں پاتا ہوں اور یہ التباس نظر ہے ہی اس وجہ سے کہ جن 'نشانات' کو میں استعمال کر رہا ہوتا ہوں، تو وہاں ان کے اس استعمال سے ان نشانات کے وہ 'معنی یا مفہوم' جو 'اپنے' پہنائے گئے معنی ہوتے ہیں، وہ وہاں

ہمیشہ ہی کسی نہ کسی اعتبار سے منتشر حالت میں ہوا کرتے ہیں، یا پھر یہ تقسیم شدہ صورت حال میں کچھ اس طرح ہوتے ہیں کہ یہ (معنی، مفہوم) آپ 'اپنے تئیں' سے کبھی بھی عینیت یا مماثلت کے رشتے میں گندھے ہوئے نہیں ہوا کرتے اور صرف یہیں پر بات ختم نہیں ہو جاتی کہ صرف اور صرف وہ ہی 'معنی یا مفہوم' جو میرے 'اپنے پہنائے' گئے معنی ہیں ان میں عینیت کا فقدان ہوتا ہے بلکہ بلاشبہ خود میری ان ہر دو حیثیتوں میں بھی کہ جن کو میں 'میرا' اور 'مجھ' کے دو مختلف سطحوں پر دیکھتا ہوں، ان میں بھی اختلاف ہی کا سراغ ملتا ہے 'اتفاق' اور 'عینیت' کا نہیں۔ لہٰذا اس مبحث سے معلوم یہ ہوا کہ چوں کہ زبان ایک ایسی 'شے یا صورت حال کا نام' ہے کہ جسے خود میں تشکیل نہیں دے رہا ہوتا ہوں بلکہ یہ تو میری اپنی تشکیل اور تکمیل کا فریضہ انجام دے رہی ہوتی ہے... یعنی مطلب یہ ہے کہ زبان کوئی ایسی 'شے یا آلہ کار' نہیں ہوا کرتی کہ جسے میں اپنی سہولت یا آسانی اظہار کے لیے بطور وسیلہ استعمال میں لاتا رہتا ہوں، بلکہ اس کے برعکس یہ ایک ایسا مکمل تصور ہے کہ جہاں پر میں خود بھی ایک جامد و ساکت شے بن کے رہ جاتا ہوں، یعنی ایک ایسی 'متحدہ ذات' کہ جسے خود بھی بہ طور ایک 'افسانے یا داستان بیانیہ' کے لیا جانا چاہیے۔ گویا یوں مجھیے کہ داستان یا بیانیہ میں نہیں لکھ رہا ہوتا بلکہ یہ تو خود مجھے لکھ رہی ہوتی ہے اور صرف اتنا ہی نہیں، بلکہ حد تو یہ ہے کہ میں 'اپنا آپ' آپ کے سامنے بھرپور طور پر جوں کا توں پیش کرنے میں ناکامی کا شکار ہی رہتا ہوں۔ بسا اوقات تو یوں بھی ہوتا ہے کہ 'میرا اپنا آپ' خود میرے لیے بھی اپنی کامل صورت میں 'مثل آئینہ' آمنے سامنے نہیں آپاتا اور اب بھی کہ جب میں اپنے ذہن و قلب کے اندر اتر کر روح کی گہرائیوں اور اس کی گیرائیوں کو گرفت کرنا چاہتا ہوں تو مجھے 'نشانات' کو زیر تصرف رکھنے کی حاجت محسوس ہوتی ہے اور اس سے میرا مطلب اور میرا منشا یہ دکھانا ہوتا ہے کہ میں خود آپ 'اپنے تئیں' کے لیے کسی 'مکمل آہنگ' کے تجربے کو پیش لے آنے کے قابل نہیں ہو سکوں گا۔ مگر اس کا مطلب یہ بھی نہیں ہے کہ مجھے کوئی خالص بے داغ معنی و مفہوم عندیہ اور تجربہ ہی ایسا ہاتھ لگ سکتا ہو کہ جو اس عمل کے دوران اس وقت 'زبان' کے ناقص واسطے یا غیر تسلی بخش میڈیم کے ہاتھوں مسخ شدہ صورت میں میرے پیش لے آتا ہو یا پھر یہ کسی انعطافی عمل کے دوران مجھ پر منعطف ہوتا ہو کیوں ہو 'زبان' تو میری سانسوں کے مانند آنے جانے والے ایک ایسے ناگزیر سلسلے کا نام ہے جو میں باہر کی طرف سے اپنے اندر کی طرف اور اندر کی طرف سے اپنے باہر کی طرف چھوڑتا اور کھینچتا ہوں اور جب 'زبان' مثل 'سانسوں' کے

ایک ایسے اٹوٹ تسلسل کا عمل ہو تو پھر یہ توقع رکھنا کہ یہ کوئی خالص صورت حال بھی ہو سکتی ہے، محض ایک التباس اور خیال خام ہے کیوں کہ وہ سانسیں کہ جو باہر سے اندر اور اندر سے باہر کی طرف آتی جاتی ہیں، وہ کثافت خارجی اور کثافت داخلی ہر دو سے مملو ایک صورت حال ہوا کرتی ہیں، چنانچہ ایسی صورت میں یہ توقع باندھنا کہ 'ابلاغ خالص' یا 'ابلاغ بعینہٖ'' معاشرتی سطح پر افراد کے درمیان کسی بھی طرح ممکن ہو سکے گا، محض ایک دل خوش کن خیال تو ہو سکتا ہے مگر کسی 'اصل حقیقت' کا غیر جانبدارانہ اور غیر متعصبانہ بیان نہیں۔ گویا 'معنی یا مفہوم' کی کوئی بے داغ اور بے لاگ صورت کا پایا جانا اس وقت تک ممکن ہی نہیں کہ جب تک 'مرکز' کو توڑ کر 'محیط' پر سے اس کا مطالعہ کیا جانا ہمارے لیے ممکن نہ ہو چنانچہ اپنے اس مقصد کی تکمیل اور تحصیل کے لیے ضروری یہ ہے کہ 'موضوع' کو توڑ کر خالص 'معروض' کے محیط پر آیا جائے اور وہاں سے اصل حقیقت کو اس کے کل تناظر میں قابل مشاہدہ بنا کر، اس کے معنی یا مفہوم کے اصل خد و خال کو اجاگر کیا جائے۔

O

(مابعد جدیدیت نظری مباحث: مرتبہ: ناصر عباس نیر، ناشر: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی)

رولاں بارت کا فکری نظام

کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے مجھے ایک سوال نامہ ارسال کیا جس میں فرانس کے مشہور ساختیاتی نقاد رولاں بار کی متعدد فکری جہات میں سے اکریوین (Ecrivain* اور اکریونت Ecrivant کے بارے میں بھی ایک سوال شامل تھا۔ جواباً میں نے انھیں جو تحریر بھیجی اس کا ایک اقتباس درج ذیل ہے:

''رولاں بارت نے لکھنے والوں کو دو طبقات میں تقسیم کیا ہے۔ ایک طبقہ ان لکھنے والوں کا ہے جو ادب کو محض 'ذریعہ' سمجھتے ہیں۔ وہ دراصل ادب کے ذریعے اپنا پیغام یا نظریہ دوسروں تک منتقل کرنے کے متمنی ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادبی تخلیق کی حیثیت اس چھاگل کی سی ہے جس میں پانی بھر کر ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچایا جاتا ہے۔ جب چھاگل منزل پر پہنچ جاتی ہے تو اس میں سے پانی نکال لیا جاتا ہے۔ ایسے لوگوں کو رولاں بارت نے اکریونت کا نام دیا ہے۔ ان کے مقابلے میں وہ لوگ ہیں جو ادب کو 'ذریعہ' قرار نہیں دیتے بلکہ اسے مقصود بالذات سمجھتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو رولاں بار نے اکریوین کہا ہے۔ وہ انھیں 'مصنف' کہہ کر بھی پکارتا ہے جب کہ اکریونت کو محض 'محرر' کا نام دیتا ہے۔ محرر ادیب زبان کے حوالہ جاتی پہلو referential aspect سے منسلک ہوتے ہیں جب کہ مصنفین زبان کے جمالیاتی پہلو سے! ہمارے یہاں ادب کی 'ادب برائے ادب' اور 'ادب برائے زندگی' میں تقسیم بھی ایک حد تک رولاں بارت کی تقسیم ہی سے مشابہ ہے۔ 'ادب برائے زندگی' کے علم بردار اکثر و بیشتر ادب کو غیر ادبی مقاصد کے لیے

استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں مثلاً کسی معاشی، مذہبی یا فلسفیانہ نظریے کی شعوری طور پر تشہیر یا تبلیغ کے لیے) جب کہ 'ادب برائے ادب' والے ادب کو مقصود بالذات گردانتے ہیں۔ ہیئت اور مواد کی بحث بھی اسی تقسیم کی روشنی میں واضح ہوتی ہے۔ اکریونت (محرر) ہیئت اور مواد میں تقسیم روا رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک دونوں میں وہی رشتہ ہے جو لفافہ (envelope) اور اس میں ملفوف چیز میں ہوتا ہے جب کہ اکریوین کا یہ موقف ہے کہ 'لفافہ' اور 'چیز' دو مختلف اشیاء نہیں ہیں بلکہ ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ اگر چھاگل اور پانی کی مثال کو سامنے رکھیں تو پھر اکریونت کے نزدیک فارم (چھاگل) اور مواد (پانی) کا رشتہ container اور contained کا ہے جب کہ اکریوین کے مطابق ہیئت اور مواد کا رشتہ ہے جو برف کی سل اور پانی میں ہوتا ہے۔ پانی برف کی سل کے اندر بند نہیں ہوتا (جیسے لفافے کے اندر رقعہ بند ہوتا ہے) بلکہ برف کی سل بجائے خود پانی ہے۔ لہٰذا اکریوین کے مطابق تخلیق کی ایک اپنی مقصود بالذات حیثیت ہے جو جمالیاتی حظ حتیٰ کہ جنسی لذت تک مہیا کرنے پر قادر ہے۔ رولاں بارت نے سے لاباس کے چاک میں سے ننگے بدن کی جھلک پانے کے کا نام دیا ہے۔ اور اس سے حاصل ہونے والی لذت کو jouissance کہہ کر پکارا ہے۔"

واضح رہے کہ رولاں بارت نے اکریوین اور اکریونت کے اس فرق کو اپنے مضمون ecrivains et ecrivants میں پیش کیا تھا۔ بعد ازاں یہ مضمون اس کی تصنیف Critical Essays میں شامل کر لیا گیا۔ رولاں بارت کی بعد کی تحریروں میں بظاہر الفاظ کا یہ جوڑا غائب ہو گیا مگر حقیقت یہ ہے کہ اس کے فکری نظام میں یہ شکلیں بدل بدل کر بار بار ابھرتا رہا۔ دراصل رولاں بارت ایک نہایت خلاق شخصیت تھا۔ وہ جب کسی مسئلہ پر اپنا نقطۂ نظر پیش کر دیتا اور اس سلسلے میں اصطلاحات وضع کر لیتا تو پھر کچھ ہی عرصہ کے بعد وہ مسئلہ کے کسی اور پہلو کو ابھار دیتا جس کے لیے وہ نئی اصطلاحات رائج کرنے کی کوشش کرتا۔ اسی لیے جوتھن کلر نے اپنی کتاب بعنوان Barthes میں لکھا ہے:

"Barthes is a seminal thinker but he tries to uproot his

seedlings as they sprout. When his projects flourish,

they do so without him or despite him." (p 12)

اس اقتباس سے شاید یہ گمان گزرے کہ رولاں بارت گاہے ایک نظریے کو قبول کرتا، گاہے دوسرے نظریے کو حرز جان بنالیتا تھا مگر بغور مطالعہ کریں تو سطح پر دکھائی دینے والے اضطراری رویے کے عقب میں رولاں بارت ایک منضبط اور مربوط سوچ کا مالک دکھائی دیتا ہے۔ ایک ایسی سوچ جو بتدریج پھول کی طرح کھلتی چلی گئی ہے۔

اس سلسلے میں بات 1960 سے شروع ہوتی ہے جب رولاں بارت نے اکریوین اور اکریونت کے فرق کو واضح کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس نے بات لکھاری کے حوالے سے کی تھی اور دو قسم کے لکھاریوں کو نشان زد کیا تھا۔ یہ رولاں بارت کا ابتدائی زمانہ تھا جب وہ ابھی مصنف (Author) کے وجود کا قائل تھا مگر 1970 تک پہنچتے پہنچتے جب اس نے S/Z لکھی تو مصنف کے بارے میں اس کے تصورات تبدیل ہو چکے تھے۔ موجودیت سے رولاں بارت شروع ہی سے متاثر تھا اور existence precedes essence کے مقولے کا گرویدہ تھا۔ اصلیت (essentialism) کا مرکزی نکتہ یہ تھا کہ ہر شخص کے اعماق میں جوہر موجود ہوتا ہے جو تبدیل نہیں ہوتا۔ دوسری طرف موجودیت (Existentialism) اس بات کی داعی تھی کہ فرد تبدیلی سے ہم کنار ہونے کے معاملے میں قطعاً آزاد ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ فیصلہ کرنے عمل میں مختار ہے اور ماضی کے جبر کی زد پر بالکل نہیں ہے۔ رولاں بارت ابتداً سارتر سے بھی زیادہ اصلیت (Essentialism) کے نظریے کا مخالف تھا اور فرد کو وحدت کے بجائے کثرت کا نمائندہ قرار دیتا تھا۔ تاہم یوں لگتا ہے جیسے وہ ابھی لکھاری کے وجود کا بہرحال قائل تھا مگر 1970 تک پہنچتے پہنچتے رولاں بارت مصنف کی کارکردگی بلکہ اس کے وجود تک سے منکر ہو چکا تھا۔ S/Z لکھنے سے پہلے ہی اس نے 1968 میں لکھا تھا:

> "اب ہمیں اس بات کا علم ہے کہ لکھت کسی واحد الہیاتی معنی (Author
> God کا پیغام) سے عبارت نہیں ہوتی بلکہ وہ ایک ایسی تہہ در تہہ space ہے
> جس میں بہت سی تحریریں ایک دوسری سے ٹکراتی اور باہم آمیز ہوتی ہیں۔"

جس کا مطلب یہ تھا یہ وہ اب مصنفین کے بجائے لکھتوں کے مطالعہ کی سفارش کر رہا تھا۔ اس موقف پر کچھ اثرات 'نئی تنقید' کے بھی نظر آتے ہیں جس نے 'تصنیف بغیر مصنف' کا نعرہ لگایا

تھا مگر زیادہ اثرات ساختیات کے ہیں جس نے 'مرکز گریز ساخت کا تصور پیش کیا تھا۔ ساختیات کا یہ تصور نطشے اور ہائیڈگر کے حوالے سے ساخت کے قدیم 'مرکز آشنا' نظریے کی نفی سے تو عبارت تھا ہی (اور اس کا ذکر بہت ہو چکا ہے) مگر میری رائے میں اس پر کوانٹم طبعیات کا وہ نظریہ بھی اثر انداز ہوا تھا جو ساخت کو 'رشتوں کا جال' (web of relations) سمجھتا ہے۔ نطشے نے اس ضمن میں 'خدا کی موت' کا اعلان کر دیا تھا جو اصلاً جوہر یا واحد معنی کو مسترد کرنے کی ایک کاوش تھی۔ اس سلسلے میں جب رولاں بارت نے مصنف کو Author- God کا لقب عطا کر کے اس کی موت کا باضابطہ اعلان کیا تو گویا اس نے نطشے کے قول ہی کو دہرایا۔ بہر حال رولاں بارت نے اب لکھاری کے حوالے سے اکریوین اور اکریونت کے فرق کو موضوع بنانے کے بجائے تحریر کو readerly (lisible) اور writerly (scriptible) میں تقسیم کر کے پیش کر دیا۔ دوسرے لفظوں میں وہی بات جو پہلے لکھاری کے حوالے سے کہی گئی تھی، اب لکھت کے حوالے سے کہہ دی گئی۔

رولاں بارت نے لکھت کی دو اقسام کو اپنی کتاب S/Z میں موضوع بنایا ہے۔ ان میں سے ایک کو اس نے readerly اور دوسری کو writerly کا نام دیا ہے۔ مقدم الذکر وہ تحریر ہے جسے قاری از اوّل تا آخر ایک سانس میں پڑھ جاتا ہے۔ اس پیاسے شخص کی طرح جو مشروب کا گلاس غٹا غٹ پی جانے کا مظاہرہ کرتا ہے ایسی تحریر قاری کو صارف یعنی consumer میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اس کے برعکس موخرالذکر تحریر قاری کو ایک تخلیق کار میں بدل دیتی ہے۔ وہ مشروب کا گلاس غٹا غٹ پی نہیں جاتا بلکہ مزے مزے سے رک رک کر اسے چکھتا، سرکتا، اس کی خوشبو، ذائقہ، اس کی ٹھنڈک یا گرمی، اس کے رنگ اور روپ سے لطف اندوز ہوتا ہے وہ گویا مشروب کے جملہ پہلوؤں اور اوصاف سے تجربے کی سطح پر متعارف ہوتا ہے اور یوں مشروب کو ایک 'چیزے دیگر' میں بدل دیتا ہے۔ تحریر کے حوالے سے ہم کہیں گے کہ قاری (کنزیومر) سے اسے از سر نو لکھتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے بحیثیت پروڈیوسر ابھر آتا ہے۔ readerly تحریر وہ ہے جو ایک خاص منزل کی طرف سفر کرتی ہے اور قاری بھی ایک سحر زدہ انسان کی طرح اس کے پلو سے بندھا چلا جاتا ہے مگر writerly تحریر میں قاری کو قدم قدم پر منزل کا گمان ہوتا ہے۔ بقول اسٹورک readerly تحریر میں قاری کا سفر افقی (horizontal) ہوتا ہے جب کہ writerly تحریر میں عمودی یعنی vertical نظر آتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ جب 1960 میں رولاں بارت نے لکھاری کو حوالہ بنایا تھا تو دو طرح کے لکھاریوں کا ذکر کیا تھا۔ ایک اکریونٹ جو کم تر درجے کا لکھاری تھا، دوسرا اکریوین جو اعلیٰ درجے کا لیکھک تھا مگر اس کے بعد 1970 میں جب وہ لکھاری کے وجود کو مسترد کر چکا تھا تو اس نے لکھت کو بھی دو اقسام کی نشاندہی کی۔ ایک عام سی تحریر یعنی readerly دوسری خاص تحریر یعنی writerly۔ غور کیجیے کہ بات وہی تھی جو اس نے 1960 میں لکھاری کے حوالے سے کی تھی مگر جسے وہ 1970 میں لکھت کے حوالے سے کر رہا تھا۔ اگر سوال کیا جاتا کہ کیا readerly اور writerly کا فرق اصلاً ان کے عقب میں موجود ecrivant لکھاری اور ecrivain لکھاری کا فرق نہیں ہے تو رولاں بارت کے پاس اس کا کوئی جواب نہیں تھا بجز اس کے کہ وہ کہتا کہ اس کے سامنے اب لکھاری کا نام تک نہ لیا جائے اگر اس سے کچھ پوچھنا تو صرف لکھت کے حوالے سے پوچھا جائے۔

تحریر کے ان دو نمونوں میں سے writerly تحریر کو رولاں بارت نے text کا نام دیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر text کا امتیازی وصف نہ تو اس کا معنی ہے اور نہ اس کے مصنف کا منفرد طرزِ احساس (جیسا کہ رولاں بارت کا موقف ہے) تو پھر text کو کیسے 'پڑھا' جائے؟ اس سلسلے میں رولاں بارت کہتا ہے کہ text ایک ایسی ساخت یا اسٹرکچر ہے جس میں ہمہ وقت تغیرات آرہے ہوتے ہیں مگر یہ تغیرات ان codes یا conventions کے تابع ہوتے ہیں جن سے اسٹرکچر عبارت ہے۔ بارت نے اس سلسلے میں codes پر بھرپور بحث کی ہے جس کا اعادہ غیر ضروری ہے فقط اس قدر کہنے پر اکتفا کروں گا کہ بارت نے text کو مقصود بالذات قرار دیتے ہوئے اس کی تخلیق سے مصنف کی کارکردگی کو منہا کر دیا ہے۔ اس کے بجائے اس نے لکھت کو تمام تر اہمیت دیتے ہوئے ''لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں'' کا اعلان کیا ہے۔ گویا یہ کہا ہے کہ لکھت کی ایک اپنی بوطیقا، ایک اپنا سسٹم یا نظام ہے جس میں مصنف کوئی حصہ نہیں لیتا۔ یوں لگتا ہے جیسے بارت کا یہ نظریہ براہِ راست سوسیور کے اس نظریے سے ماخوذ ہے جو پیرول (گفتار) کی ساری بوقلمونی اور تغیر کے عقب یا بطن میں زبان (langue) کے نظام کی نشاندہی کرتا ہے۔ رولاں بارت نے بھی لکھت کے پس پشت codes کا ذکر کیا ہے یعنی ایک ایسی تہہ در تہہ space کا ذکر codes سے عبارت ہوتی ہے۔ یہ تہہ در تہہ space اصلاً ایک ساخت یعنی structure ہے جو یونگ کے آرکی ٹائپ کی طرح اندر سے خالی ہے تاہم یہ ایسی تہوں

codes اور conventions سے یقیناً عبارت ہے جو دائمی ہیں۔ بارت کہنا یہ چاہتا ہے کہ تحریر ایک ایسی ساخت ہے جو پیاز سے مشابہ ہونے کے باعث پرتوں کا ایک سلسلہ ہے لیکن جس کے اندر کوئی پیغام یا معنی ملفوف نہیں ہے۔ اس نے اسے ایک ایسا لفافہ envelope بھی قرار دیا ہے جس کے اندر خط موجود نہیں ہے۔ اسی حوالے سے اس نے جاپانی ثقافت کا بھی ذکر کیا ہے جو بقول اس کے تمام تر اہمیت لفافے ہی کو دیتی ہے نہ کہ لفافے میں بند کسی چیز کو۔

میں text کی بحث کو طول دینا نہیں چاہتا۔ فقط اس نکتے کو ابھارنے کا متمنی ہوں کہ بارت نے جہاں لکھاریوں کو ecrivain اور ecrivant میں تقسیم کیا ہے وہاں text کی بھی دو اقسام کا ذکر کیا ہے یعنی writerly اور readerly کا۔ ان میں سے ecrivain اور writerly کو ایک خانے میں اور ecrivant اور readerly کو دوسرے خانے میں رکھنا چاہیے کیونکہ لکھاری کے حوالے سے جو اصناف ecrivain کے ہیں وہی لکھت کے حوالے سے writerly کے ہیں (دونوں کو بارت نے افضل اور معتبر جانا ہے) اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بارت کا اصل موقف تبدیل نہیں ہوا۔ فقط اس کا stress تبدیل ہوا ہے۔ کیوں تبدیل ہوا ہے؟ یعنی لکھاری کو اس نے کیوں مسترد کیا ہے تو اس بات کی وضاحت میں اوپر کر چکا ہوں۔

اب آیئے قاری کی طرف! جس طرح رولاں بارت نے لکھاری اور لکھت کو دو دو میں تقسیم کیا ہے اسی طرح قاری کو بھی دو میں بانٹ دیا ہے (دیکھیے کہ بارت جوڑے بنانے کا کس قدر شائق ہے) اس سلسلے میں ایک تو جس نے قاری کو نشان زد کیا ہے جو text سے عام سی لذت کشید کرتا ہے (لذت کے لیے بارت نے plaisir کا لفظ استعمال کیا ہے) اور دوسرے اس قاری کو جو text سے غایت انبساط حاصل کرتا ہے (اس کے لیے اس نے لفظ jouissance برتا ہے)۔

دراصل رولاں بارت نے لکھت کو جسم متصور کر کے اس سے لطف اندوز ہونے کے عمل کو جنسی محبت کے دائرے میں سمیٹ لیا تھا۔ بارت کے مطابق قاری کی حیثیت اس lover کی سی تھی جو محبوبہ (تحریر) کے جسمانی حسن کا والہ و شیدا ہوتا ہے اور محبوبہ کی ہر ادا، اس کی گفتگو کی چاشنی، اس کے رنگ و روپ کی چاندنی، اس کی خوشبو، لباس، بدن کا گداز، اس کے پیکر کی خنکی یا گرمی، ان سب سے لذت کشید کرتا ہے۔ تاہم بارت نے لذت کشید کرنے کے عمل کو بھی دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے اور ایسا کرتے ہوئے لذت کوش قاری (pleasure-seeker) اور آنند کوش قاری (ecstacy-seeker) کے مابہ الامتیاز کو بھی آئینہ کر دیا ہے۔ بارت کے الفاظ میں:

On the one hand, I need a general pleasure... and on the other hand I need a particular pleasure, a simple part of the pleasure as a whole, whenever I need to distinguish euphoria, fulfillment comfort from shock, disruption, even loss which are proper to ecstacy.

بظاہر رولاں بارت نے سارا زور عمومی لذت کے حصول پر دیا ہے۔ موقف اس کا یہ ہے کہ جس طرح بدن مقصود بالذات ہے اور کسی نظریے، آدرش یا معنی کا حامل ہونے کے باعث دلکش نہیں، اسی طرح تحریر بھی اپنا مادی وجود رکھتی ہے اور اپنے مادی اوصاف کی بنا پر ہی قابل توجہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح محبوبہ کا پورا وجود اس کے بدن سے مس ہونے والی اشیاء مثلاً رومال یا انگوٹھی یا لباس نیز محبوب کے جسم کے بعض حصے مثلاً آنکھیں اور عارض اور بال وغیرہ لذت بہم پہنچتی ہیں اسی طرح تحریر بھی اپنی خوبصورت لفظی تراکیب، اپنی شبیہوں، استعاروں، تضمین، تصرف اور محاورہ وغیرہ کے ذریعے قاری کو لذت بخشی ہے۔ اس سلسلے میں بارت نے چار مراحل یعنی hysteric, fetishist, paranoid اور obsessional کا ذکر کیا ہے ان کے متوازی تحریر سے لطف اندوز ہونے والا قاری بھی ایسے ہی چار مراحل سے گزرتا ہے مگر رولاں بارت کہتا ہے کہ تحریر سے لطف اندوز ہونے کا یہ عمل ایک عمومی وظیفہ ہے جب کہ بعض اوقات تحریر کو پڑھتے ہوئے قاری عمومی لذت حاصل کرنے کے عمل کو ملتوی کر دیتا ہے۔ کہہ لیجیے کہ خود تحریر جب writerly نوع کی ہو تو قاری کے ہاں ایک متوازی منفی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس میں وہ لذت کے حصول کو ملتوی کرتے ہوئے جابجا gaps، چاک اور درزیں پیدا کرتا ہے جو ایک طرح کی محرومی کی مظہر ہوتی ہیں۔ ان gaps اور درزوں کے نمودار ہونے سے قاری کو جو لذت ملتی ہے وہ عام قسم کی لذت سے مختلف ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں بارت نے لکھا ہے کہ برہنہ بدن اس غایت انبساط (ecstacy) کو پیدا نہیں کر سکتا جو لباس کے چاک میں سے لو دیتے ہوئے بدن سے حاصل ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے بارت نے قاری کو بھی دو میں تقسیم کر دیا ہے یعنی وہ قاری جو عمومی مسرت کشید کرتا ہے اور وہ قاری جو غایت انبساط حاصل کرتا ہے۔

آیئے اب اس بحث پر ایک عمومی نظر ڈالیں۔ آپ محسوس کریں گے کہ رولاں بارت کا فکری نظام ایک تثلیث پر استوار ہے۔ یہ تثلیث... 'لکھاری، لکھت اور قاری' سے مرتب ہوئی ہے۔ بارت نے سب سے پہلے لکھاری کا ذکر کرتے ہوئے ecrivant اور ecrivain کی

نشاندہی کی ہے اور کہا ہے کہ مقدم الذکر کم تر اور موخر الذکر برتر ہے۔ اس کے بعد اس نے لکھت کا ذکر کرتے ہوئے اسے readerly اور writerly میں تقسیم کیا ہے اور یہ موقف اختیار کیا ہے کہ مقدم الذکر عام مگر موخر الذکر خاص ہے۔ آخر میں اس نے رات پر توجہ مرکوز کرتے ہوئے قاری کو لذت کوش اور آنند کوش میں تقسیم کر دیا ہے اور یہ تاثر دیا ہے کہ ہر چند تحریر سے لذت کوشی کا عمل ہی صحیح عمل ہے نہ کہ تحریر کو کسی معنی کی ترسیل کا ذریعہ بنانے کا عمل تاہم قرات کے دوران آنند اور غایت انبساط کے جولحات آتے ہیں وہی قرات کا ثمر شیریں ہیں۔ چنانچہ رولاں بارت کا نظام فکر جن دو خانوں میں بنا ہوا نظر آتا ہے وہ یہ ہے:

(1) Plaisir - readerly - ecrivant

(2) Jouissance - Writerly - ecrivain

حقیقت یہ ہے کہ ابتداء ہی سے رولاں بارت کے ہاں ایک بے حد توانا اور زرخیز خیال موجود تھا جو آخر تک اس کا ہم سفر رہا۔ اپنے سفر کے دوران بارت ہر منزل پر چند لمحوں کے لیے رکا اور منزل کو اپنے 'خیال' کے آئینے میں سے دیکھنے کے بعد اگلی منزل کی طرف چل پڑا۔ لکھاری لکھت اور قاری اس سفر ہی کی تین منازل تھیں۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ کہ بارت نے اپنے اس رائے سفر کو ایک text تصور کرتے ہوئے اس سے لذت کشید کرنے کی جو کوشش کی وہ disentangle کرنے پر منتج ہوئی نہ کہ decipher کرنے پر! چونکہ بارت معنی یا جوہر کو مانتا ہی نہیں تھا لہٰذا اسے کچھ decipher کرنا نہیں تھا۔ اسے تو صرف disentangle کرنا تھا چاہے وہ اس disentanglement کا پیاز کے پرت اتارنے میں مظاہرہ کرتا یا جراب کو ادھیڑنے میں! بارت کہتا ہے کہ اصل لطف کھولنے میں، بے نقاب کرنے میں ہے اس لیے نہیں کہ بے نقاب کرنے پر اندر سے کوئی شے برآمد ہوگی (کیونکہ شے تو موجود ہی نہیں ہے) مثلاً جراب کے معاملے میں جب دھاگے کو گرہوں اور پرتوں سے آہستہ آہستہ نجات ملے گی تو آخر میں دھاگے کے سوا باقی کچھ نہیں رہے گا۔ بارت کے نزدیک یہ دھاگا ہی اصل اسٹرکچر ہے اور دھاگے کا مختلف صورتیں اختیار کرتے چلے جانا ان codes کے تابع ہے جس سے یہ دھاگا مرتب ہوا ہے۔ عاشق، شاعر، رقاص یا موسیقار (لکھاری یا قاری) اس جراب (لکھت) کو ادھیڑنے کی کوشش ہی میں لطف حاصل کرتے ہیں۔ اگر وہ یہ کہیں کہ ادھیڑنے کے اس عمل سے انھیں بالآخر کسی معنی یا جوہر تک رسائی حاصل ہوگی تو یہ ان کا خیال خام ہے۔ ہمارے ہاں

پنجاب میں یہ مثل مشہور ہے کہ کھدو (کپڑے کا گیند) کھولیں تو اس میں سے لیریں (یعنی کپڑے کی کترنیں) ہی برآمد ہوں گی۔ مراد یہ کہ کچھ برآمد نہ ہوگا۔ اس مثل کا اطلاق رولاں بارت کے مرکزی خیال پر بخوبی ہوسکتا ہے۔ اپنی کتاب Image Music Text میں بارت لکھتا ہے:

> In the multiplicity of writing, everything is to be disentangled, nothing deciphered, the structure can be followed, run (like the thread of a stocking) at every point and at every level, but there is nothing beneath. the space of writing, ceaselessly posits meaning, ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning. In precisely that way literature, by refusing to assign a secret, an ultimate meaning, to the text (to the World as TEXT) liberates what may be called an anti-theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is in the end, to refuse God. (P 147)

دیکھیے کہ رولاں بارت کی اس تحریر میں نطشے کی آواز کیسی صاف سنائی دے رہی ہے! بارت جب کہتا ہے کہ text میں کوئی معنی نہیں ہوتا تو وہ دوسرے لفظوں میں یہ کہتا ہے کہ کائنات کے text میں بھی کوئی حقیقت عظمیٰ بطور معنی نہیں ہے۔ اس معاملے میں نطشے تو خیر اس کا جدامجد ہے ہی، میرا خیال ہے کہ اس نے کوانٹم طبیعیات سے بھی اس سلسلے میں کچھ روشنی حاصل کی ہے۔ کوانٹم طبیعیات کے مطابق 'حقیقت' بیک وقت wave بھی ہے اور پارٹیکل بھی! تاہم جب ہم اس کا 'ویو روپ' دیکھتے ہیں تو اس کا پارٹیکل روپ نظروں سے اوجھل ہوجاتا ہے اور جب 'پارٹیکل روپ' دیکھتے ہیں تو ویو روپ غائب ہوجاتا ہے۔ جب دونوں کو بیک وقت دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو دونوں دھندلا جاتے ہیں مگر کیا اس اجتماعی روپ کے نظر نہ آنے سے اجتماعی روپ کی نفی ہوجاتی ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ حقیقت عظمیٰ کے ہزاروں نام، لاکھوں اوصاف، کروڑوں صورتیں اور اربوں پیکر ہیں اور اسے disentangle کرنے کی کوئی بھی کوشش کامیاب نہیں ہوسکتی۔ وجہ یہ کہ لامحدود و لازوال کی پوری معرفت حاصل ہو ہی نہیں سکتی۔ البتہ حضوری کا امکان ہوسکتا ہے اور یہ حضوری ہی وہ غایت انبساط (ecstacy) مہیا کرتی ہے جسے رولاں بارت نے jouissance کا نام دیا تھا مگر رولاں بارت کا یہ کہنا کہ کائنات کے text

میں کوئی معنی نہیں ہیں، محل نظر اس لیے ہے کہ کائنات پیاز نہیں ہے جس کے پرت اتارتے ہوئے آپ اس مقام پر پہنچ جاتے ہیں جس کے آگے کوئی اور پرت نہیں ہے۔ کائنات کے پرت تو لامتناہی ہیں اور کبھی سارے کے سارے اتارے نہیں جاسکتے۔ اگر اتارے نہیں جاسکتے تو پھر کوئی بھی رولاں بارت پورے وثوق کے ساتھ کیونکر یہ اعلان کرسکتا ہے کہ پرتوں کے نیچے معنی موجود نہیں ہی؟ اصل بات یہ ہے کہ جب بھی کسی مغربی مفکر کو حقیقت عظمیٰ کے سابقہ روپ کو عبور کرنے کی توفیق ہوئی ہے تو اس نے حقیقت عظمیٰ ہی کی نفی کردی ہے اور اس بات کو فراموش کردیا ہے کہ عبور کرنے کے بعد جو 'نئی حقیقت' اس پر منکشف ہوئی ہے وہ بھی تو حقیقت عظمیٰ ہی کا ایک روپ ہے۔ مغرب میں انیسویں صدی کے اختتام تک جو اسٹرکچر رائج اور مقبول تھا وہ نظام شمسی سے مشابہ ہونے کے باعث centre- orientated تھا۔ ایک ایسا اسٹرکچر جس میں ایک سورج یا ایک معنی کا ادراک ہوتا تھا مگر بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی مرکز کی جگہ پیٹرن نے لے لی۔ لہٰذا ایک pattern- oriented اسٹرکچر کا تصور رائج ہوگیا جو کسی ایک معنی یا ایک مرکز کا داعی نہیں تھا بلکہ پورے اسٹرکچر کے ہر نقطہ کو مرکز کی صورت میں دیکھتا تھا۔ (کوانٹم طبعیات کا بوٹ اسٹریپ نظریہ اسی بات کو پیش کرتا ہے) مشرق میں یہ نظریہ متعدد صوفیانہ مسالک میں پہلے ہی پیش کیا جاچکا ہے۔ لہٰذا مغرب والوں نے کوئی نئی بات دریافت نہیں کی ہے۔ مشرق والے تو ہمہ اوست اور ہمہ از اوست کے نظریوں میں بھی حقیقت عظمیٰ کے وجود ہی کا اعتراف کرتے آئے ہیں۔ مختصراً یہ عرض کرنے کی جسارت کرتا ہوں کہ رولاں بارت کے ہاں اکریوین writerly اور jouissance کے زاویے قابل قبول ہیں اور لکھت یا کائنات کو اسٹرکچر قرار دینے کا زاویہ بھی غلط نہیں ہے مگر اس سے معنی یا جوہر یا حقیقت عظمیٰ کی نفی کا کوئی پہلو پیدا کرنا قطعاً قابل قبول نہیں ہے۔

○

(معنی اور تناظر: وزیر آغا، اشاعت: دسمبر 1998، ناشر: مکتبہ نردبان سرگودھا)

مصنف کی موت

بالزاک نے اپنی کہانی 'ساراسین' میں ایک ایسے مخنث کی 'منظرکشی' کرتے ہوئے، جس نے عورت کا بھیس بدل رکھا ہے، یہ جملہ لکھا ہے:

> This woman was herself, with her sudden fears, her irrational whims, her instinctive worries, her impetuous boldness, her fussings and her delicious sensibility.

یہ کون بول رہا ہے؟ کیا یہ کہانی کا ہیرو ہے جو اس عورت کے پیچھے چھپے ہوئے مخنث سے لاعلم رہنا چاہتا ہے یا یہ خود بالزاک یعنی وہ 'فرد' ہے جو اپنے ذاتی تجربات کے نتیجے میں ایک نسائی فلسفہ رکھتا ہے یا یہ بالزاک بطور 'مصنف' ہے جو نسائیت کے بارے میں ادبی نوعیت کے خیالات کا اظہار کررہا ہے؟ یہ کائناتی حکمت کا اظہار ہے یا رومانی نفسیات کا؟ یہ ہم کبھی نہیں جان سکیں گے کیوں کہ 'لکھنا' دراصل ہر آواز ہر نقطۂ آغاز کا ختم کردیا جانا ہے۔

'تحریر' درحقیقت وہ مبہم، مخلوط اور زاویہ مستقیم سے گریزاں وسعتِ مکانی ہے، جہاں ہمارا 'موضوع' (Subject) غائب ہوجاتا ہے۔ یہ وہ منفیت ہے جہاں پر پہچان ختم ہوجاتی ہے اور اس منفیت کی ابتدا خود تحریر کرنے والے سے ہوتی ہے۔

یہ بات ہر شک وشبے سے بالاتر ہے کہ جب بھی کوئی حقیقت اس طرح بیان کی جاتی ہے کہ مقصد بہ راہ راست اس حقیقت کا بیان نہ ہو بلکہ اس طرح بیان کیا جائے کہ حقیقت اس عمل میں مفعول نہ رہے، اس کا لزوم فرض کرلیا جائے، تو بالآخر علامت کے اپنے عمل کے علاوہ تمام تفاعلات سے باہر یہ علاحدگی وقوع پذیر ہوتی ہے۔ صدا اپنا مخرج کھوبیٹھتی ہے، مصنف اپنی موت کی طرف بڑھتا ہے... تحریر کا آغاز ہوتا ہے۔

البتہ اس صورت حال کا احساس ہمیشہ یکساں نہیں رہا... نسلی، ثقافتی، معاشروں میں بیانیے

کی ذمہ داری کبھی کسی 'شخص' کی نہیں ہوتی۔ بیان کرنے والے کی حیثیت ہمیشہ ایک کاہن، وسیلہ ابلاغ یا راوی کی رہی ہے، لہٰذا بیانیے کے فن پر اس کی مہارت اور اس مہارت کے مظاہرے کے لیے تو اسے تعریف کے قابل سمجھا جاسکتا ہے لیکن 'تخلیقی صلاحیت' کے لیے نہیں۔

'مصنف' ایک جدید تصور ہے۔ یہ ہمارے جدید معاشرے کی تخلیق ہے جو قرونِ وسطیٰ میں ظاہر ہوا اور جس نے برطانوی فلسفہ نتائجیت، فرانسیسی فلسفۂ عقلیت اور تحریک تجدد کے 'ذاتی ایمان' کے ساتھ مل کر 'فرد کا وقار' دریافت کیا یا ذرا بہتر طریقے سے کہا جائے تو 'شخص بطور انسان' کی عزت اور وقار، لہٰذا منطقی طور پر یہ کہنا بالکل درست ہے کہ یہ فلسفہ ایجابیت اور سرمایہ دارانہ آئیڈیالوجی کا نچوڑ اور منتہائے کمال تھا کہ جس نے مصنف کی شخصیت کو اہم ترین مقام عطا کر دیا تھا۔

ادب کی تواریخ، مصنفین کی سوانح عمریوں، مکالموں اور ادبی رسائل میں مصنف کا اقتدار اب بھی قائم ہے اور اسی طرح ان ادیبوں کے شعور میں بھی، جو روزنامچوں اور یادداشتوں کے ذریعے اپنی شخصیت اور اپنے کام کو یکجا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ عام معاشروں میں ادب کا تصور شدت کے ساتھ مصنف مرکزیت کا شکار ہے یعنی اس کی شخصیت، اس کی زندگی، اس کی پسند ناپسند اور اس کے جذبات۔ تنقید کا بھی بیش تر حصہ اسی قسم کے مباحث پر مشتمل ہے کہ بادلیئر کا کام بحیثیت شخص اس کی ناکامی کا نتیجہ ہے، وان گو کا کام اس کی دیوانگی کا اور Tchaikovsky کا کام اس کی بدچلنی کا۔ کسی ادب پارے کی وضاحت اسی مرد یا عورت کی شخصیت میں تلاش کی جاتی ہے جس نے اسے تخلیق کیا۔ جیسے بالآخر یہ تو فکشن کی کم و بیش شفاف رمزیت کے واسطے سے ایک شخص واحد کی آواز ہے یعنی اس 'مصنف' کی جو ہمارے اندر موجود ہے۔

اگرچہ مصنف کا اقتدار اب بھی قائم و دائم ہے۔ نئی تنقید[1] نے بالعموم اسے مستحکم کرنے کے علاوہ کچھ نہیں کیا، لیکن یہ بات بھی واضح ہے کہ بعض لکھنے والے اس اقتدار کو زور کرنے کی کوشش بہر حال کر رہے ہیں۔ فرانس میں ملارمے[2] بلاشبہ وہ پہلا شخص تھا جس نے یہ پیش بینی کی اور اس ضرورت کو مکمل طور پر محسوس کیا کہ وہ مقام خود زبان کو ملنا چاہیے جو اس شخص کو مل گیا

---

1 نئی تنقید سے رولاں بارت کی مراد بیسویں صدی کے تیسرے، چوتھے اور پانچویں عشرے میں سامنے آنے والی امریکی برطانوی تنقید نہیں، بلکہ ساٹھ کی دہائی میں سامنے آنے والی فرانسیسی نئی تنقید (Nouvellecritique) ہے۔

2 اسٹیفن ملارمے (1871-1945)، فرانسیسی علامتی شاعر

ہے جسے زبان کا مالک فرض کیا جاتا ہے۔ کیونکہ اس کے لیے اور ہمارے لیے بھی یہ 'مصنف' نہیں بلکہ 'زبان' ہے جو بولتی ہے۔

لکھنا، دراصل لازمی اور بدیہی طور پر ایک لاشخصی ذریعے سے (جسے حقیقت پسند ناول نگار کی تخریجی معروضیت کے ساتھ ہرگز گڈمڈ نہیں کیا جانا چاہیے) اس نقطے تک پہنچنا ہے جہاں 'میں' نہیں بلکہ صرف زبان ہی فاعل اور پیش کنندہ ہوتی ہے۔ ملارمے کی شعریات، تمام تر، تحریر کے حق میں مصنف کو دبانے کی کوشش پر مشتمل ہے (اور یہ جیسا کہ ہم دیکھیں گے، قاری کا مقام بحال کرنے کے لیے ہے)۔

والیری[1] نے جو انفرادی انا کی نفسیات کی بنا پر پیچیدگی کا شکار تھا، ملارمے کی تھیوری کو خاصا کمزور کردیا لیکن اپنے کلاسیکیت کے ذوق کے باعث اس کا رجحان بدیع ومعانی کی طرف ہوجاتا ہے۔ اس نے کبھی 'مصنف' کو معرضِ سوال میں لانے اور اس کی تضحیک کرنے سے گریز نہیں کیا۔ اس نے لسانیات پر زور دیا۔ اس کا طریقہ کار غیر یقینی ہے اور اپنی تمام نثری تحریروں میں وہ پوری شدت کے ساتھ ادب کی لازمی لفظی نوعیت پر اصرار کرتا نظر آتا ہے اور اس کے مقابلے میں منشائے مصنف کی جانب کسی قسم کا رجوع اسے خالص توہم پرستی نظر آتی ہے۔

خود پراؤست اپنے 'تجزیوں' کی بظاہر نفسیاتی نوعیت کے باوصف، مصنف اور اس کے کرداروں کے مابین رشتے کو انتہائی نازک اور لطیف بناتے ہوئے بالکل دھندلا دینا چاہتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ کہانی کو دیکھنے اور محسوس کرنے والے کی طرف سے بیان نہیں کرتا اور نہ ہی خود لکھنے والے کی طرف سے بلکہ یہ کام اس کی طرف سے ہوتا ہے جو 'لکھے گا' (ناول کا نوجوان کردار، لیکن وہ درحقیقت ہے کون؟ اس کی عمر کیا ہے؟ وہ لکھنا چاہتا ہے لیکن لکھ نہیں سکتا اور جب بالآخر لکھنا اس کے لیے ممکن ہوتا ہے تو ناول کا اختتام ہوجاتا ہے۔)

پراؤست نے جدید ادب کو اس کا رزمیہ عطا کیا۔ ناول میں اپنی زندگی کو شامل کرنے (جیسا کہ بالعموم ہوتا ہے) کی بجائے اس نے اساسی اور مکمل تقلیب کرتے ہوئے یہ کیا کہ خود اپنی زندگی کو ایک ایسی تخلیق میں بدل دیا جس کے لیے معیار اور نمونہ اس کی کتاب تھی۔ لہٰذا اب ہمارے سامنے واضح ہوتا ہے کہ Charlus دراصل Montesquiou کی نقل نہیں ہے بلکہ خود Montesquiou کی واقعاتی اور تاریخی حقیقت ایک ایسے ثانوی جزو سے

---

1. پال والیری (1945-1871) فرانسیسی شاعر اور نقاد۔

زیادہ نہیں ہے جسے Charlus سے اخذ کیا گیا ہے۔[1]

بہر کیف ہم جدیدیت کی اس ماقبل تاریخ سے آگے نہ جاتے ہوئے، سرریلیزم کی طرف آتے ہیں جو زبان کو بلند ترین مقام تو عطا نہ کر سکی (کیونکہ زبان حرکت کا ایک نظام اور مقصد ہے جو رومانوی طور پر کوڈز کی براہِ راست بغاوت ہے۔ مزید برآں، بذاتِ خود واہمے پر مبنی ہونے کے باوجود، یہ کوڈز ختم نہیں کیے جاسکتے، انھیں صرف آگے بڑھایا جاسکتا ہے) لیکن اس نے یہ ضرور کیا کہ معانی کے بارے میں توقعات کی اچانک مایوسی (The Surrealist Jolt) کی مسلسل سفارش کرتے ہوئے، ہاتھ کو تیز ترین رفتار سے لکھنے کی ذمہ داری عطا کرتے ہوئے، یہاں تک کہ خود دماغ بھی لاعلم رہ جائے (Automatic Writing) اور متعدد لوگوں کے اکٹھے لکھنے کے اصول اور تجربے کو تسلیم کرتے ہوئے اس نے مصنف کے تصور کے ساتھ وابستہ تقدیس کو ختم کرنے میں اپنا کردار ادا کیا ہے۔

ادب کو ایک طرف رکھتے ہوئے (ایسے امتیازات یوں بھی غیر موثر ہوتے جارہے ہیں) لسانیات نے 'مصنف' کے خاتمے کے لیے ایک قابل قدر تجزیاتی طریقہ فراہم کردیا ہے۔ لسانیات نے ہمیں یہ بتایا کہ 'بیان ہونا' مکمل طور پر ایک 'خالی' عمل ہے اور یہ اسی طرح اپنے وظائف بہترین طریقے سے ادا کرتا ہے یعنی اسے کسی 'بیان کرنے والے شخص' کے ذریعے 'پُر کرنے' کی ضرورت نہیں ہوتی۔ لسانیاتی تناظر میں مصنف کی حیثیت ایک واقعے سے زیادہ نہیں ہوتی، جس طرح 'میں' کی حیثیت 'میں' کا لفظ کہنے کے واقعے سے مختلف نہیں ہوتی۔ زبان محض 'موضوع' کو جانتی ہے، کسی 'شخص' کو نہیں اور یہ موضوع؛ جو اس بیان سے باہر، خالی ہوتا ہے جو اس کا تعین کرتا ہے، زبان کو 'یکجا رکھنے' کے لیے کافی ہوتا ہے یا بہ الفاظ دیگر زبان کو کلیتاً استعمال کر لینے کے لیے کافی ہوتا ہے۔

مصنف کی موقوفی (یا بریخت کے حوالے سے بات کی جائے تو اس کا حقیقی گریز مصنف کا ادبی اسٹیج کے آخری سرے سے ایک مجسمے کی مانند غائب ہوتے چلے جانا) محض ایک تاریخی حقیقت یا تحریر کرنے کا عمل نہیں ہے، یہ تو جدید متن کی مکمل قلب ماہیت ہے (یا یوں کہہ لیجیے کہ متن اب کچھ اس طرح لکھا اور پڑھا جاتا ہے کہ اس کی کسی سطح پر بھی مصنف موجود نہیں ہوتا)

---

[1] The Baron de Charlus، پراؤسٹ کا ایک کردار ہے، جس کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ وہ پراؤسٹ کے دوست Count Robert de Montesquiou کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے۔

عارضی ہونا ایک مختلف چیز ہے۔ مصنف کا جب اعتبار کیا جاتا ہے تو اسے اس کی کتاب کے ماضی کے طور پر متصور کیا جاتا ہے۔ کتاب اور مصنف خود بخود ایک ہی لکیر پر کھڑے ہو جاتے ہیں جو 'ماقبل' اور 'مابعد' میں تقسیم ہوتی ہے۔ مصنف کے بارے میں یہ خیال کیا جاتا ہے کہ وہ کتاب کی پرورش کرتا ہے جس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ کتاب سے پہلے موجود ہوتا ہے، وہ اس کے لیے سوچتا ہے، اس کے لیے دکھ برداشت کرتا ہے اسی کے لیے زندہ رہتا ہے۔ مصنف اپنی تخلیق کے ساتھ تقدم کا ایسا ہی رشتہ رکھتا ہے جیسے باپ اپنے بیٹے کے ساتھ۔

اس کے بالکل برعکس جدید متن کا خالق اس کے ساتھ ہی پیدا ہوتا ہے۔ اس کا وجود کوئی ایسی شے نہیں جسے تحریر پر سبقت یا تقدم حاصل ہو۔ وہ کتاب کے ساتھ کسی طرح کی توشیقی موضوعیت نہیں رکھتا۔ بیان کیے جانے کے وقت کے علاوہ کوئی وقت نہیں ہے۔ ہر متن ہمیشہ 'یہاں' اور 'ابھی' لکھا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے (یا اس کے ماحصل کے طور پر سامنے آتی ہے) کہ اب تحریر تدوین، علامتی نمائندگی یا تصویر کشی کرنے کے عمل سے مخصوص نہیں رہی، (جیسا کہ کلاسکس کا کہنا ہے) بلکہ اس کا منصب وہی ہے جسے ماہرین لسانیات، فلسفہ آکسفورڈ کے حوالے سے Performative کہتے ہیں۔ یہ ایک نادر لفظی فارم ہے (جو واحد متکلم اور زمانہ حال سے ہی خاص ہے) جس کے بیانیے میں کوئی مافیہ نہیں ہوتا (یا کوئی اور قضیہ نہیں ہوتا) سوائے اس عمل کے جس کے ذریعے بیان کیا جارہا ہے۔ ایسے ہی جیسے بادشاہ کہتے ہیں ''ہم حکم دیتے ہیں...'' یا جیسے قدیم شعرا کہا کرتے تھے... "I Sing...". جدید لکھنے والا، مصنف کو دفنانے کے بعد یہ...... سمجھ سکتا (جیسا کہ اس کے قابل رحم متقدمین باور کرتے تھے) کہ اس کا ہاتھ اس کے خیالات اور جذبات پر گرفت کے لیے نہایت ست ہے اور یہ کہ نتیجتاً اور مجبوراً اسے اس تاخیر پر زور دینا چاہیے اور لامتناہی طور پر فارم کو سنوارنا چاہیے۔

اس کے بالکل برعکس اس کا ہاتھ کسی بھی آواز سے الگ ہے جو کہ ترقیمے (نہ کہ اظہار) کی خالص اشارت پر منحصر ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسے میدان کا سراغ لگاتا ہے، جس کی کوئی ابتدا نہیں یا کم از کم خود زبان کے علاوہ کوئی ابتدا نہیں۔

زبان جو مسلسل ہر ابتدا کو معرض سوال میں لاتی چلی جاتی ہے۔

اب ہم جانتے ہیں کہ متن، الفاظ کی ایسی سطر نہیں ہوتی جو کسی واحد الٰہیاتی معانی (یعنی مصنف/ خالق کے پیغام) کا اظہار کرتی ہو بلکہ یہ ایک کثیر الجہات خلا ہے، جس کے اندر کئی طرح

کی تحریریں، جن میں سے کوئی بھی تخلیق نہیں ہوتی، یک جان بھی ہوتی ہے اور متصادم بھی۔ متن کلچر کے بے شمار مراکز سے اخذ کردہ اقتباسات کا مجموعہ ہے۔ ازلی ناقلوں Bouvard اور Pecucher کی طرح[1] جو بیک وقت ارفع بھی ہیں اور مضحکہ خیز بھی، ان کی یہ عمیق مضحکہ خیزی ہی تحریر میں موجود سچائی کی نشاندہی کرتی ہے۔ مصنف محض اس اشارت کی نقل ہی کر سکتا ہے جو ہمیشہ پہلے سے موجود ہوتی ہے، وہ تخلیقی نہیں ہوتا۔

مصنف کے پاس بس یہی اختیار ہے کہ وہ مختلف تحریروں کو ملا جلا سکتا ہے اور ایک رد دوسری کی مدد سے کر سکتا ہے، لیکن اس طرح کہ کبھی بھی کسی ایک پر کلی انحصار نہیں کرتا۔ مصنف اگر اپنا اظہار کرنا چاہے تو اسے کم از کم یہ علم ضرور ہونا چاہیے کہ اپنے اندر موجود جس چیز کو وہ سامنے لانا چاہتا ہے، وہ ایک بنی بنائی لغت کے علاوہ کچھ نہیں۔ اس لغت کے الفاظ کی وضاحت دوسرے الفاظ کے ذریعے ہی ممکن ہے اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ اسی چیز کا مثالی تجربہ نوجوان Thomas de Quincey کو ہوا تھا۔ وہ یونانی زبان پر اس قدر عبور رکھتا تھا کہ جدید ترین خیالات اور تصورات کو اس مردہ زبان میں ترجمہ کرنے کی خاطر اس نے اپنے لیے ایک قابل اعتبار لغت تیار کیا (جیسا کہ بادلیئر ہمیں Paradis Artificiels میں بتاتا ہے) جو خالص ادبی تصورات کی برداشت سے کہیں زیادہ جامع اور پیچیدہ ہے۔ مصنف کی جگہ لینے کے بعد 'لکھنے والے' کے پاس نہ جذبات ہوتے ہیں اور نہ یہ مزاجی کیفیات، احساسات یا تاثرات، بلکہ وہ ایک وسیع لغت سے ایک ایسی تحریر اخذ کرتا ہے جس کی کوئی انتہا نہیں ہوتی۔ زندگی سوائے کتاب کی نقل کرنے کے، کچھ بھی نہیں کرتی اور کتاب خود کیا ہے؟ نشانات کا مجموعہ، ایک نقل جو گم ہو گئی ہے، یا لامتناہی التوا میں پڑ گئی ہے۔

مصنف کی عدم موجودگی میں کسی بھی متن میں واحد اور مطلق معانی کی تلاش کار لاحاصل ہے۔ کسی متن کو مصنف عطا کرنا، اس متن کی تحدید کے مترادف ہے۔ یہ گویا اس متن کو مطلق معانی عطا کرنا ہے۔ یہ تصور، تنقید کے لیے بہت کارآمد ہے کیونکہ اس طرح تنقید تحریر کی تہہ میں مصنف (یا اس کے مادی عناصر معاشرہ، تاریخ، نفسیات اور آزادی) کی دریافت کا کام اپنے ذمے لیتی ہے اور جب مصنف دریافت ہو جاتا ہے تو گویا تحریر کی وضاحت ہو جاتی ہے اور نقاد فتح یاب ہو جاتا ہے۔ لہٰذا نہ تو یہ حقیقت تعجب انگیز ہے کہ مصنف کا اقتدار اصل میں نقاد کا اقتدار

---

1. گستاؤ فلابیر کے ناول Bouvard And Pecucher کے مرکزی کردار

ہے اور نہ ہی یہ حقیقت اچنبھا پیدا کرتی ہے کہ مصنف کے ساتھ آج کل تنقید (خواہ وہ نئی تنقید ہی کیوں نہ ہو) کی بنیادیں بھی کھوکھلی ہوتی چلی جارہی ہیں۔ متن کی قرأت کا مقصد تحریروں کی کثرت میں ہر چیز کو الجھاؤ سے نکالنا ہے نہ کہ اس کے معانی بیان کرنا۔

ساخت کے ہر نکتے اور ہر سطح تک جایا جاسکتا ہے، اور دوڑا جاسکتا ہے (Like the thread of a stocking) لیکن اس سطح کے نیچے کچھ بھی نہیں ہوتا۔ تحریر کی اسپیس میں چیزوں کے مقامات یا درجات مقرر کیے جاسکتے ہیں، اس اسپیس کو چیرا نہیں جاسکتا۔ تحریر مسلسل معانی کو فرض کرتی رہتی ہے اور یوں معانی مسلسل تحریر سے خارج ہوتے رہتے ہیں اور یوں معانی کی بے دخلی کا ایک منظم عمل جاری رہتا ہے۔

بعینہٖ اسی طرح ادب (جسے اب تحریر کہنا مناسب ہوگا) متن کو (اور بطور متن دنیا کو) کوئی راز، یا حتمی معانی تفویض نہیں کرتا اور یوں متن کو آزادی دلاتا ہے۔ اس عمل کو لاالٰہیاتی سرگرمی کہا جاسکتا ہے۔ یہ ایک انتہائی انقلابی عمل ہے، کیوں کہ معانی کے معین ہونے سے انکار بالآخر خدا اور اس کے مادّی مظاہر یعنی استدلال، سائنس اور قوانین کے انکار پر منتج ہوتا ہے۔

چلیے بالزاک کے جملے کی طرف لوٹتے ہیں، یہ کوئی بھی نہیں یعنی کوئی 'شخص' نہیں جو بول رہا ہے۔ اس کا منبع، اس کی صدا یا قرأت میں ہے، اس کا اصل مقام لکھنے میں نہیں ہے۔

ہم ایک اور زیادہ مناسب مثال پیش کرتے ہیں جو بات کو واضح کردے گی۔ J.P. Vernant نے اپنی حالیہ تحقیقات میں واضح کیا ہے کہ یونانی المیے کی نوعیت اپنی ترکیب کے لحاظ سے مبہم ہے۔ اس کے متن ذو معنی الفاظ سے بنے گئے ہیں جنھیں ہر کردار یک طرفہ طور پر سمجھتا ہے (یہ مستقل غلط فہمی ہی دراصل 'المیہ' ہے) لیکن بہر حال ایک شخص ایسا بھی ہے جو ہر لفظ کو اس کے دہرے معانی کے ساتھ سمجھتا ہے اور جو اپنے سامنے یا بولنے والے کرداروں کے بہرے پن کو بھی سمجھتا ہے اور یہ شخص دراصل قاری (یا سامع ہے اور یوں تحریر اپنے کامل وجود کے ساتھ منکشف ہوتی ہے۔ متن متعدد تحریروں کا مجموعہ ہوتا ہے، یہ تحریریں مختلف ثقافتوں سے اخذ ہوتی ہیں، اور مکالمے، پیروڈی اور تقابل کے باہمی رشتوں میں داخل ہوتے ہیں، لیکن ایک مقام ایسا ہے جہاں یہ تمام تر کثرت مرتکز ہوتی ہے اور وہ مقام 'قاری' ہے، مصنف نہیں جیسا کہ پہلے خیال کیا جاتا تھا۔

قاری ہی وہ مقام ہے جہاں وہ تمام تر اقتباسات، جن سے کوئی تحریر بنتی ہے، بغیر کسی

ضیاع کے کندہ ہوتے ہیں، کسی متن کی وحدت اس کے آغاز میں نہیں بلکہ اس کی منزل میں ہوتی ہے، لیکن یہ منزل بھی شخصیت نہیں ہوسکتی۔ قاری کی کوئی تاریخ، سوانح یا نفسیات نہیں ہوتی۔ قاری تو بس 'کوئی شخص' ہے، جہاں متن میں بکھرے ہوئے تمام اجزا ایک مرکز پر جمع ہوتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ نئی تحریروں کو اس ہیومنزم کے نام پر رد کرنا تحقیر آمیز ہے جو منافقانہ طور پر قاری کے حقوق کی چیمپین بن گئی ہے۔ کلاسیکی تنقید نے کبھی قاری کی جانب توجہ نہیں دی۔ اس کے لیے ادب میں واحد ہستی مصنف ہی کی ہے، اب ہم ایک 'اچھے معاشرے' کی طنزیہ الزام تراشی کے ہاتھوں مزید بیوقوف نہ بننے کا آغاز کر رہے ہیں۔ یہ کام اس چیز کے حق میں کیا جانا ہے، جسے درحقیقت معاشرہ الگ تھلگ کرتا ہے، نظرانداز کرتا ہے، کچلتا ہے اور تباہ کرتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ تحریر کے مستقبل کو بچانے کے لیے مفروضوں سے جان چھڑانا ضروری ہے۔

قاری کی پیدائش مصنف کی موت کی قیمت پر ہونی چاہیے۔

○

(مابعد جدیدیت نظری مباحث: مرتبہ: ناصر عباس نیر، ناشر: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی)

میشل فوکو کے نظریات

میشل فوکو (Michel Foucault) انسانی فکر اور علم کا مفکر، مورخ اور نقاد ہے۔ اس نے انسانی فکر کو ایک ثقافتی تشکیل قرار دیا ہے یعنی جسے نہ فرد نے، نہ فطرت نے بلکہ ہیئت اجتماعیہ نے مخصوص سماجی اور 'من مانے' طریقوں سے جنم دیا ہے۔ چونکہ یہ ایک ثقافتی تشکیل ہے اور زمان و مکان کے ساتھ بدل جاتی ہے۔ اس لیے اس کا تاریخی تجزیہ بھی کیا جاسکتا ہے۔ انسانی علم، تجربے اور فکر کی ثقافتی تشکیل کا تصور بیسویں صدی کی اجتماعی رو ہے جسے عمرانیات میں درکھیم (Emile Durkheim) نفسیات میں فرائیڈ (S. Freud) اور ژنگ (C.G. Jung) لسانیات میں سوسیور (F.D. Saussure) بشریات میں لیوی اسٹراس (Levi Strauss) اور تمام ساختیاتی اور پس ساختیاتی مفکرین نے کم یا زیادہ قبول کیا ہے۔ میشل فوکو کے ہاں ہر چند متعدد عناصر ساختیات و پس ساختیات کے موجود ہیں مگر وہ اپنے نام کے ساتھ یہ القابات پسند نہیں کرتا تھا، تاہم وہ بجا طور پر پس ساختیاتی مفکر ہے اور پس ساختیاتی فکر میں اس کا نام اتنا ہی اہم ہے جتنا دریدا (J. Derrida) کا۔ فوکو نے سماجی اور ثقافتی عوامل کے تجزیے میں ساختیاتی لسانیات کے اصولوں اور طریق کار کو نہیں برتا۔ یعنی وہ سماجی تشکیلات کو ایک متن کے طور پر نہیں پڑھتا۔ اس نے اوّل اوّل 'آرکیالوجیکل' اور بعد ازاں 'جینیالوجیکل' طریق مطالعہ سے کام لیا مگر عجیب بات یہ ہے کہ اس کے نتائج وہی تھے جو ساختیاتی طریق مطالعہ سے پیدا ہوتے ہیں (یہاں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا کسی خاص موضوع کے لیے کوئی مخصوص طریق مطالعہ ہوتا ہے اور اسی کو برتنے سے درست نتائج حاصل ہوتے ہیں؟ اور ایک ہی موضوع کو مختلف مطالعاتی طریقوں کی روشنی ڈالنے سے موضوع کی 'حقیقت' کتنی کھلتی یا بدلتی ہے؟) فوکو ساختیاتی اور پس ساختیاتی مفکرین کی مانند انسانی علم، تجربے، زندگی اور کائنات سے متعلق اپنے وژن کی بنیاد

الہام یا انفرادی شعور میں نہیں دیکھتا، بلکہ تمام انسانی علم اور وژن کو ان ثقافتی ساختیوں کی پیداوار قرار دیتا ہے۔ جنہیں محض ان کی کارکردگی کی مدد سے ہی نشان زد کیا جاسکتا اور سمجھا جاسکتا ہے۔ غیب یا شعور کی نفی کا مطلب مرکز کی نفی ہے، مرکز کا اثبات مطلقیت، ماورائیت، موضوعیت، وحدانیت اور حتمیت کے تصورات کو راہ دیتا ہے۔ فوکو اور دیگر مابعد جدید مفکرین کا امتیاز ہی یہ ہے کہ وہ اپنی فکر کو ماورائیت موضوعیت، مرکزیت اور مطلقیت کے عناصر سے آزاد کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فکر کی آزادی کی یہ جنگ انہوں نے لامرکزیت کے میدان میں لڑی ہے۔

فوکو بیک وقت اپنے مطالعاتی مواد، مطالعاتی منہاج اور اپنے 'ڈسکورس' کو لامرکز رکھتا ہے۔ وہ مرکز سے کسی بھی نوع اور کسی بھی سطح کی وابستگی کے خلاف اس لیے ہے کہ اس وابستگی کا لازمی مطلب ایک بنیاد اور ایک اتھارٹی کو قبول کرنا ہے اور یوں فکر کو پابند اور محدود کرنا ہے۔ وہ اپنی مرکز گریزی کو بھی کسی استدلال اور منطق کا پابند کرنے سے گریز کرتا ہے کیونکہ لامرکزیت کی تھیوری وضع کرنے کا مطلب ایک طرح سے مرکز تشکیل دینا ہے اور وہ مرکز کے خلاف ہے۔ چنانچہ فوکو کے افکار کو منظم صورت میں یکجا کرنا، اس کی فکر کی روح کے مطابق نہیں ہے۔ بنابریں فوکو کے اکثر شارحین نے اس کی فکر کے تجزیے کے بجائے اس کی خطابت یا اسلوب کے مطالعے کو ترجیح دی ہے۔ فوکو کا 'ڈسکورس' جس اسلوب میں ہے وہ Catachresis ہے۔ یہ طرزِ ادا لفظوں کے غیر موزوں استعمال، اصطلاحات کے غیر معمولی برتاؤ اور مخلوط استعاروں سے مملو ہوتا ہے۔ فوکو کے نقادوں نے یہ سوال اکثر اٹھایا ہے کہ جب فوکو ہر طرح اور ہر زاویے سے اپنی فکر کو لامرکز رکھتا ہے تو خود اس کے ڈسکورس کو آخر کس بنیاد پر معرضِ تجزیہ میں لایا جائے۔ اس کو برحق ثابت کیا جائے یا اس کا دفاع کیا جائے؟ اس سوال کا ایک جواب فوکو کی مطالعاتی حکمت عملی ہے۔ وہ اپنے ڈسکورس کو کسی بنیاد (ground) پر استوار کرنے کے بجائے ایک Space کی جستجو کے تابع کرتا ہے۔ ہیڈن وائٹ (Hayden White) نے فوکو کے اس زاویہ نظر کو خیال انگیز پیرائے میں واضح کیا ہے:

> "He aspires to a discourse that is free in a radical sense, a discourse that dissolves its own authority, a discourse that opens upon a 'silence' in which only 'things' exist. In their irreducible difference, resisting every impulse to find a Sameness uniting them all in any order what so ever." 1

ظاہر ہے یہ فکری رویہ ان تجربی اور تصوری فلسفوں کے خلاف ہے جو کائنات کی رنگا رنگ اور متنوع اشیاء کو وحدت میں بدلنے کی مساعی کرتے ہیں۔ فوکو کی نظر میں یہ عمل ان اشیاء کی حقیقت سے صرف نظر کرنے اور ان پر مخصوص تصورات حاوی کرنے سے عبارت ہے۔ (اسی وجہ سے فوکو ہر ڈسکورس کو خواہش اور طاقت سے مملو قرار دیتا ہے۔ بحث آگے آئے گی) اسی ضمن میں فوکو سطح۔ گہرائی (Surface-depth) کی روایتی ثنویت کو رد کرتا ہے۔ وہ صرف سطح کا قائل ہے اور جہاں کہیں سطح اور گہرائی کا امتیاز ابھارا جاتا ہے وہاں طاقت کارفرما ہوتی ہے اور یہ امتیاز اس لیے ابھارا جاتا ہے تاکہ طاقت کے ہتھکنڈوں پر پردہ ڈالا جا سکے۔[2] تاہم یہ عجیب بات ہے کہ خود فوکو کا Episteme کا تصور سطح کے نیچے گہرائی کو پیش کرتا ہے۔

فوکو کے ڈسکورس کی لامرکزیت کی وجہ سے اس کے آئیڈیالوجیکل موقف کا تعین بھی محال ہے۔ فوکو لبرل ازم کا حامی ہے نہ قدامت پسندی (Conservatism) کا، نہ پورے کا پورا مارکسیت کا اور نہ انارکیت کا۔ اسی طرح سائنس اور انسان دوستی کا بھی قائل نہیں۔ وہ لبرل ازم کو اس کثیر المعنیت (equivocation) کی وجہ سے ناپسند کرتا ہے جو سماجی 'اسٹیٹس کو' پر منتج ہوتی ہے۔ قدامت پسندی کو وہ اس لیے بنظرِ تحقیر دیکھتا ہے کہ وہ روایت کی پابستہ ہے۔ مارکسیت کو وہ سائنس میں اعتقاد اور طاقت کے محدود تصور کی وجہ سے ناپسند کرتا ہے اور انارکیت کو وہ اس لیے مسترد کرتا ہے کہ یہ مستقبل سے متعلق طفلانہ امیدیں وابستہ رکھتی ہے۔ فوکو کی فلسفیانہ فکر کا رشتہ اگر کسی سے جوڑا جا سکتا ہے تو وہ نطشے (Neitzsche) کی عدمیت (Nihilism) ہے۔ اس طرح فوکو فلسفیانہ سطح پر تمام مسلمہ اصولوں اور ضابطوں کی معروضی بنیادوں کو چیلنج کرتا ہے۔ اثبات کے بجائے نفی اور افتراق کا قائل ہے، اپنے ہم عصر دریدا کی مانند!

فوکو کی فکر کی تشکیل جس مواد کے تحقیقی مطالعے سے ہوئی ہے:

پاگل پن اور تہذیب	Madness and Civilization (1941)
کلینک کی ابتدا	Birth of Clinic (1963)
انسانی سائنس	The Order of Things (1966)
جیلیں	Discipline and Punish:Birth of Prison (1975)
تاریخ جنسیت	The History of Sexuality

اس ضمن میں خاص بات یہ ہے کہ فوکو نے اپنی ان کتابوں میں پاگل پن، طب، سائنسوں

اور جنسیت کے مغربی تصورات کی تاریخ پیش نہیں کی، ان کا 'تاریخی تجزیہ' کیا ہے۔ وہ تاریخ کے teleological version کے بجائے پہلے Archaeological Version اور بعد ازاں Genealogical Version کو اختیار کرتا ہے۔ teleology سائنسی تاریخ میں سامنے آنے والی ان ایجادات اور دریافتوں کے بیان میں دلچسپی لیتی ہے جو ہمارے لیے آج بھی اہم اور کارآمد ہیں۔[3] یعنی یہ تاریخ کا تصور ایک سیڑھی کے طور پر کرتی ہے، جس کا ہر قدم نہ صرف آگے اور اوپر کی سمت ہوتا ہے بلکہ سابقہ قدموں سے مربوط بھی ہوتا ہے۔ نیز تاریخ کا سفر بعض مقاصد کے تابع ہوتا ہے اور یہ مقاصد واقعات تاریخ کی تہہ میں کارفرما ہوتے اور ان واقعات کی نقش گری کرتے ہیں۔ فوکو تاریخ کے اس قسم کے بیانیے کو رد کرتا ہے۔ وہ آرکیالوجیکل طریق اختیار کر کے تاریخ نگاری کے روایتی اور سائنسی تصور کو بے دخل کرتا ہے۔ آرکیالوجیکل طریق فکر و تحقیق دو باتوں میں فکر کی تاریخ نگاری کی روایتی صورتوں سے مختلف ہے۔[4] اول یہ کہ یہ تسلسل تاریخ (Chronology) کی موزونیت پر سوالیہ نشان لگاتا ہے۔ روایتی دانشورانہ فکر موجود فکری روشوں کو ان علمی اور تحقیقی سرگرمیوں کا عروج قرار دیتی ہے جو نشاۃ ثانیہ کے بعد شروع ہوئیں۔ اس زاویے سے تاریخ اینٹ پر اینٹ رکھتے چلے جانے سے عبارت ہے۔ فوکو تاریخ کے اس مربوط اور مسلسل ارتقا پذیر تصور کو مسترد کرتا ہے۔ اس کے نزدیک تاریخ تعقل پسند آدمی کی مسلسل ترقی (نشاۃ ثانیہ تا حال) نہیں ہے۔ دوم آرکیالوجیکل طریق مورخ کو یہ خیال ترک کرنے پر مائل کرتا ہے کہ لوگ تعقل پسند اور تفکر پسند ہیں، جنھیں اپنی زندگیوں پر اختیار ہے۔ فوکو لوگوں کی ''بے اختیاری'' کا سبب ریاستی جبر یا کسی سیاسی نظام میں نہیں، ثقافتی عمل میں دریافت کرتا ہے۔ ریاستی جبر کی طرف اشارہ کرنے کا مطلب ہے کہ لوگوں کے پاس اختیار ہے، جسے غصب اور سلب کیا گیا ہے اور جو سیاسی نظام یا حکمت عملی کی تبدیلی سے بحال کیا جا سکتا ہے جب کہ فوکو دوسرے مابعد جدید مفکروں کی مانند لوگوں کی ''بے اختیاری'' کا مفہوم یہ لیتا ہے کہ ان کے خیالات (اور نتیجتاً اعمال) ان اصول و ضوابط سے تشکیل پاتے ہیں، جن سے وہ بے خبر ہوتے ہیں اور جو ثقافتی ہیں۔ فوکو کا یہ بھی خیال ہے کہ خود تعقل پسند آدمی کا تصور ایک سماجی تشکیل ہے جو انیسویں صدی کے شروع میں سامنے آیا۔ اس کا آدمی کی ''حقیقت'' سے کچھ تعلق نہیں۔

فوکو کے آرکیالوجیکل طریق کے دو اہم مضمرات ہیں۔ اول یہ کہ انسانی فکر کی تاریخ خط مستقیم کی مانند آگے یا اوپر کی طرف سفر نہیں کرتی۔ تاریخ کے سفر میں جا بجا 'خلا' اور 'شگاف' ہیں۔

تاریخ کے مستقیمی تصور کی تہہ میں یہ استدلال کارفرما ہے کہ کوئی حقیقی جوہر موجود ہے، جس میں ایک زندہ عضویے کی طرح نشو و ارتقا کا پوٹنشیل ہے اور یہ جوہر خود کو بتدریج منکشف کر رہا ہے۔ فوکو جدید مغربی تاریخ کے تجزیے میں یہ دکھاتا ہے کہ کوئی ایسا جوہر موجود نہیں ہے۔ فوکو دیگر مابعد جدید مغربی مفکرین کی مانند جوہر کے بجائے فارم میں ایقان رکھتا ہے۔ اس کے ہاں یہ فارم episte'me' ہے (وضاحت آگے آئے گی)۔ آرکیالوجیکل طریق سے دوسری یہ بات مترشح ہوتی ہے کہ یہ ماضی کو اس کی اپنی آنکھ سے دیکھنے کی تاکید کرتی ہے۔ اس کے مقابلے میں انسانی فکر کی ''آرتھوڈاکس'' تاریخ مختلف اور متفرق چیزوں کی ایسی تاریخ ہے جسے ''ازمانی آنکھ'' نے دیکھا ہے، مگر آرکیالوجیکل تاریخ، انسانی فکر کی وہ تاریخ ہے، جس میں دنیا کی مختلف چیزوں کو مختلف انسانی آنکھوں نے دیکھا ہے۔ تاریخ کا مستقیمی تصور بھی ماضی کو حال کی نظر اور حال کے موقف سے دیکھتا ہے۔ یوں یہ تصور تاریخ ایک خاص قسم کے تسلسل یکسانیت اور موضوعیت کو راہ دیتا ہے اور یہ موضوعیت ماضی کی اصلیت کے ہمہ جہت اور حقیقی ادراک میں مزاحم ہوتی ہے۔ بقول رچرڈ ہارلینڈ (Richard Harland):

> "Foucault's 'archaelogical' version of scientific history is a fascinating recovery of all the discards and failures and forgotten areas of human thought."5

گویا تاریخ کا آرکیالوجیکل مطالعہ انسانی فکر کے فراموش کردہ اور مسترد کردہ گوشوں کی نقاب کشائی کرتا ہے، اس احساس کے ساتھ کہ جن تصورات کو انسانی یادداشت سے محو کر دیا گیا ہے۔ وہ کم اہم نہیں تھے اور جو تصورات آج 'حکمرانی' کر رہے ہیں، وہ سب سے بہتر نہیں ہیں۔ (فوکو بقائے اصلح کے قانون سے اتفاق نہیں کرتا) مسترد کردہ خیالات میں بھی وہ ''تخلیقی قوت'' ہو سکتی ہے، جس کی وجہ سے کوئی نظام خیال حاوی ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ انسانی فکر کے بعض حصوں کو کیوں بھلا دیا جاتا یا دبا دیا جاتا ہے؟ اس کا عمومی جواب ہے صداقت اور عصری مناسبت۔ مگر فوکو کا جواب ہے: طاقت ــــ اور یہیں سے فوکو کا ڈسکورس جینیالوجیکل نہج اختیار کرتا ہے۔

آرکیالوجی اور جینیالوجی میں فرق ظاہر ہے، جو دراصل فلسفیانہ نوعیت کا ہے۔ آرکیالوجی علم سے متعلق رہتی ہے اور جینیالوجی عمل سے۔ علاوہ ازیں آرکیالوجی مماثلت (analogies) اور فرق (difference) کے کھیل کو منکشف کرنا چاہتی ہے۔ فوکو کے نزدیک علم اور سچائی کے

تصورات کا منبع مماثلت ہے۔ یوں متھ، مذہب، سائنس اور فلسفے کی بنیاد یکساں ہے: کثرت میں وحدت، مختلف میں یکساں کا ادراک اور مماثلت اور افتراق کا باہمی کھیل۔ تمام سماجی اعمال میں بھی یہ مماثلت موجود ہے۔ سماجی گروہ مماثلت کی وجہ سے ایک دوسرے سے جڑے ہیں اور مختلف گروپوں میں بٹ جاتے اور ایک درجہ بندی قائم کر لیتے ہیں۔ یہ سب مماثلت اور افتراق کا کھیل ہے۔ یہی کھیل گرامر میں Syntax اور فکر میں منطق کی بنیاد ہے۔[6] آرکیالوجی اسی 'بنیاد' کے انکشاف میں سرگرم ہوتی ہے۔

فوکو کے ''نظام خیال'' میں اس کے 'Episte'me' اور 'ڈسکورس' کے نظریات کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ ہر چند دونوں باہم مربوط ہیں۔ مگر تفہیم میں آسانی کی خاطر دونوں کو الگ الگ معرضِ بحث میں لایا جاتا ہے اور پہلے 'episte'me'۔

'episte'me' یونانی لفظ ہے، جس کا معنی علم (knowledge) ہے۔ علمیات (Epistemology) کا لفظ اسی سے بنا ہے۔ فوکو کے پیش نظر مغربی فکر اور ثقافت کی تاریخ ہے۔ وہ اس تاریخ میں رونما ہونے والے مدوجزر کی نوعیت کو جاننا چاہتا اور تعبیر کرنا چاہتا ہے اور اس کے لیے 'Episte'me' یا ضابطۂ علم کے تصور کو بطور کلید استعمال کرتا ہے۔ 'ضابطۂ علم یا 'Episte'me' اس کے نزدیک:

> "... Set of 'rules' which are not consciously grasped that shape what can be thought and said." 7

یعنی 'ضابطۂ علم' یا Episte'me ان ضوابط اور قوانین کا مجموعہ ہے جو ایک خاص زمانے میں تمام فکری، علمی، سائنسی اور لسانی سرگرمیوں (ڈسکورس) کے پس پردہ بطور ایک 'کل' کارفرما ہوتے ہیں۔ نہ صرف ان متنوع سرگرمیوں کی جہت اور مقاصد مذکورہ مجموعۂ ضوابط سے متعین ہوتے ہیں بلکہ ان سرگرمیوں کا وجود اور اس وجود کا جواز اور معنویت بھی اسی کی مرہون ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ لوگ 'Episte'me' کی موجودگی اور کارفرمائی سے لاعلم مگر پوری طرح اس کے زیر اثر ہوتے ہیں۔ جس طرح وہ لسانی اظہار میں زبان کے قوانین کا حسی تجربہ نہیں کر رہے ہوتے لیکن ان کا اظہار ان قوانین کے تابع ہوتا ہے۔

'episte'me' جملہ سماجی، علمی اور فکری اعمال کو باہم دگر مربوط کرتی ہے۔ یہ ایک ایسے نادیدہ افق کی طرح ہے، جس پر ایک عہد کے تمام ثقافتی اور فکری افعال ظہور کرتے ہیں۔ یہ

نادیدہ افق، فوکو کے مطابق ماورائیت اور سریت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا بلکہ سماجی اور a priori ہے۔ ہر چند فوکو کے 'episte'me' کا تصور، لیوی اسٹراس کے The symbolic ساختیاتی لسانیات کے لانگ اور درکھیم کے Collective representations سے منسلک ہے، تاہم اس کا اصل پیش رو ہیگل (George Wilhelm F. Hegel) کا Zeitgeist کا تصور ہے جس کا ترجمہ ''روح عصر'' (Spirit of the age) کیا گیا ہے۔[8]

'روح عصر' یا Zeitgeist سماجی اور a priori ہے۔ ایک عہد کی پوری انسانی فکر اسی سے پھوٹتی اور اسی سے معانی اخذ کرتی ہے۔ حتی کہ تمام عظیم اور راہ ساز فکر بھی ''روح عصر'' کی کوکھ سے جنم لیتی ہے'' روح عصر'' کے سوالات کا جواب دینے کی صورت میں ہیگل نے تاریخی ادوار کو Zeitgeists میں اور فوکو نے episte'me's میں تقسیم کیا ہے۔ دونوں مفکرین اس بات کے قائل ہیں کہ ایک تاریخی دور کا خاتمہ اور دوسرے کا آغاز کسی فلسفے یا نظریے سے نہیں، ''سماجی طاقت'' کے ہاتھوں ہوتا ہے۔ ملحوظِ خاطر رہے کہ سماجی طاقت، سیاسی یا آئینی طاقت کے مترادف نہیں۔ ایک عہد کا دوسرے عہد سے تعلق کس نوعیت کا ہے، اس باب میں ہیگل اور فوکو متفق نہیں ہیں۔ ہیگل کے نزدیک جب کوئی نیا عہد شروع ہوتا ہے تو اس میں ماقبل Zeitgeists کے منتخبہ اور بہترین عناصر شامل ہوتے ہیں۔ ہیگل کے مطابق (تاریخی) فکر کا تسلسل انسانی شعور کی طرح ہے، جو سیکھتا، یاد رکھتا اور آگے منتقل کرتا ہے۔ وہ مطلق خیال یا وحدت (Absolute Idea) میں یقین رکھتا تھا، جو پیش رو حاصلات کو جذب کر لے گی۔ مگر فوکو ایک 'episte'me' اور دوسری 'episte'me' کے درمیان کوئی ارتقائی کڑی نہیں دیکھتا۔ وہ ان کے بیچ عدم تسلسل اور عدم ربط کا قائل تھا۔ یعنی 'episte'me' سے دوسری 'episte'me' کا سفر تقلیب mutation کے ذریعے طے ہوتا ہے۔ ایک 'episte'me' اپنی Space خود دریافت کرتی ہے۔۔۔ فوکو کے مطابق نئی 'episte'me' پرانی کی کوکھ سے جنم لیتی ہے نہ پرانی کی خاکستر سے نمودار ہوتی ہے یعنی نہ تو Zeitgeist کی طرح رفتہ رفتہ نمو پاتی ہے اور نہ اپنی پیش رو کے دفعتاً انہدام سے وجود پذیر ہوتی ہے بلکہ اچانک، علت و معلول کے روایتی رشتے کو توڑتی ہوئی، عمل تقلیب کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے۔ مگر کہاں سے، کس مقام سے؟ فوکو اس کا جواب نہیں دیتا۔ وہ جس طرح اپنے ڈسکورس کو لامرکز رکھتا ہے، اسی طرح تاریخ کی آرکیالوجی کو بھی بے مرکز کرتا ہے۔ فوکو نہ صرف روایت کو مسترد کرتا، جدید کا بطلان کرتا بلکہ ان کے امتزاج کو بھی خاطر میں نہیں لاتا۔

فوکو نے اپنی کتاب "The Order of Things" میں episte'me's کی تاریخ پیش کی ہے۔ اس نے گذشتہ پانچ صدیوں کی چار بڑی episte'me's کونشان زد کیا ہے۔ نشاۃ ثانیہ، کلاسیکی، جدید اور پس جدید۔ اس ضمن میں فوکو نے مختلف علوم کے باہمی ارتباط کا مطالعہ کیا ہے اور ان کے مماثل ارتقا پر بحث کی ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ فوکو کا آرکیالوجیکل زاویہ نظر ان علوم اور سائنسوں پر بالخصوص مرتکز ہوتا ہے جو انسانی نظریات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

نشاۃ ثانیہ کی episti'me' کا سب سے بڑا امتیاز وحدت ہے۔ انسان اور نا انسان میں تفریق موجود نہیں ہے۔ اسی وجہ سے کوئی انسانی سائنس بھی نہیں ہے، نہ اس کی ضرورت کا احساس ہی ہے۔ اسی طرح زبان اور دنیا کے درمیان کوئی فرق اور فاصلہ موجود نہیں۔ زبان دنیا کے ساتھ وجودی رشتہ رکھتی ہے۔ بنابریں جانوروں اور پودوں کی کہانیاں اس طرح بیان کی جاتی ہیں، جس طرح کہ وہ اشیا کی حقیقی تصویریں ہوں اور جسے ہم عالم فطرت (Natural World) کہتے ہیں، وہ ایک عظیم شاہکار اور ایک کتاب ہے، جس میں خدا کے اشارے اور نشانات رقم ہیں، جو انسان کو تعبیر و تفہیم کی دعوت دیتے ہیں۔

17ویں صدی کے آغاز میں کلاسیکی دور شروع ہوتا ہے۔ نشاۃ ثانیہ کی وحدت میں دراڑ پڑتی اور ایک سادہ ثنویت (معروض اور موضوع کی) جنم لیتی ہے۔ انسان اور نا انسان کی تفریق ابھرتی ہے۔ طبعی دنیا معروض (Object) بنتی ہے، جسے انسانی ذہن بطور موضوع (Subject) سمجھتا ہے اور اس کے نتیجے میں طبعی سائنسیں اور سماجی سائنسیں رواج پاتی ہیں۔ کلاسیکی دور کی episte'me' کے لیے عکس اور آئینے کی تمثیل موزوں ہے۔ یعنی موضوع اور معروض کی ثنویت تو ابھر آئی ہے، مگر معروض کے آئینے میں ابھی موضوع کا عکس ہی دکھائی دے رہا ہے۔ چنانچہ اس عہد کا سارا علم انسانی حس — بصارت پر منحصر ہے۔ مثلاً یہ تصور عام ہے کہ ذہن (آنکھ کی مانند) شے کے حقیقی پیٹرن کو گرفت میں لے سکتا ہے — کلاسیکی episte'me' کی اقتصادیات دولت کے محدود تصور پر اُستوار ہے۔ جہاں دولت فطرت میں ہے۔ یعنی زمین اور اسباب، جن کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ یہی صورت حال زندہ اجسام کے مطالعے میں ہے۔ پودوں اور جانوروں (انسانوں نہیں) کے قابل مشاہدہ اجزا اور اوصاف کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ زبان کو حقیقت کا سچا عکاس گردانا جاتا ہے۔ گویا زبان اشیا کو خود اپنی آنکھوں سے دیکھتی ہے۔ المختصر:

"In the final total taxanomy of the world, the patterns of

names in language will harmonize with the patterns of representation in the mind which will harmonize with the patterns of things in Nature. 9

18ویں صدی کے خاتمے پر نئی 'Episte'me کا ظہور ہوتا ہے۔ اب انسان کا سامنا ان قوتوں سے ہوتا ہے جو اشیاء کے باطن میں کارفرما ہیں۔ انہیں آنکھ سے نہیں دیکھا جاسکتا۔ فقط ان کے اثرات کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ گویا اب علم بصارت کی زد سے باہر ہے۔ طبعی سائنسوں میں ٹھوس اجسام کے براہِ راست مشاہدے کی جگہ بجلی، حرارت اور مقناطیسیت ایسے غیر ٹھوس عوامل کو جگہ ملتی ہے، جنھیں فقط ان کے اثرات کی رو سے گرفت میں لیا جاسکتا ہے۔ فلسفے میں ایمانوئل کانٹ نے thing-in-itself کا تصور پیش کیا، جو علم سے ماورا ہے۔ معاشیات میں قابل مشاہدہ اسباب کی جگہ اس انسانی محنت نے لے لی ہے، اسباب جس کی پیداوار ہیں اور جو دراصل اسباب کی گذشتہ تاریخ میں پوشیدہ ہے۔ اب عمل (activity) طبعی سائنسوں کی قوتوں کی مانند اشیا کی قدر و قیمت کا پیمانہ اور معیار ہے۔ مارکس (Karl Marx) اس معاشی فکر کا نمائندہ ہے۔ حیاتیات میں زندہ عضویے کے مطالعے میں یہ تصور رائج ہوتا ہے کہ خارجی اعضا اور خدوخال داخلی نظام کو ظاہر اور مجسم کرتے ہیں۔ عضویے کے اندرونی وظائف کا مشاہدہ ممکن نہیں مگر ان وظائف کو خارجی اعضا کی کارکردگی کے حوالے سے گرفت میں لیا جاسکتا ہے۔ اس طرز فکر نے ڈارون (Charles Darwin) کے فلسفۂ ارتقا کی پیش روی کی، جس میں عضویوں کی گذشتہ اور پوشیدہ تاریخ کو مرکزیت حاصل ہے۔ اسی طرح زبان کے مطالعے میں تاریخی لسانیات (Philology) کا آغاز ہوتا ہے۔ زبانوں کے واحد عظیم پیٹرن کا کلاسیکی خواب پاش پاش ہوجاتا ہے۔ اس کی جگہ زبانوں کی کثرت لے لیتی ہے اور ہر زبان ایک ماضی اور ارتقاء کی تاریخ رکھتی ہے، مختلف انواع کی مانند! اب زبان پہلے کی طرح شفاف نہیں ہے، بلکہ ایسی قوتوں سے لبریز ہے، جنھیں زبان بولنے والے کبھی براہِ راست مشاہدہ نہیں کرسکتے۔

اس 'episte'me کا نمایاں ترین وصف یہ ہے کہ اس کے زیر اثر آدمی خود کو زبان، معاشی نظام اور حیاتیاتی قوتوں کے قابو میں محسوس کرنے لگتا ہے۔ تجریدی قوتیں اس کی غیر ہیں اور اس کی پیدائش سے پہلے موجود ہیں۔ اب آدمی خود کو برتر اور ممتاز خیال نہیں کرتا۔ تجریدی قوتوں کا تصور، آئینہ و عکس کی کلاسیکی ثنویت کو مٹاتا اور غیر متعلق قرار دیتا ہے کہ یہ قوتیں یکساں طور پر انسان اور نا انسان میں رواں ہیں۔

جدید 'episte'me کے زیرِ اثر انسان اپنا ایک نیا تصور قائم کرتا ہے۔ اس تصور میں اس کی اہمیت، انفرادیت اور امتیاز کا اثبات کیا گیا ہے۔ یعنی نفسیاتی انسان کا تصور۔ نفسیاتی انسان خارجی قوتوں سے دور، اپنے نفرادی تجربے میں زندہ ہے۔ نشاۃ ثانیہ اور کلاسیکی دور میں یہ تصورِ انسان ناپید تھا۔ مگر انیسویں صدی میں یہ ایک عمومی ثقافتی رجحان کے طور پر سامنے آیا۔ رومانی شعراء اور نفسیاتی ناول نگاروں نے بالخصوص اس رجحان کی نمائندگی کی۔ روسو (Jeanjacque Rousseau)، کانٹ (Immaneul Kant) مظہریاتی اور وجودی فلسفیوں کے ہاں (جن کی فکر "I" پر استوار ہے) بھی یہ تصورِ انسان ابھرا۔ بشریات، عمرانیات اور نفسیات میں بھی یہ موجود ہے۔ اب ثنویت انسان اور دنیا کے درمیان نہیں، خود انسان کے اندر ابھرتی ہے اور انسان کے باطن میں معروض اور موضوع روبرو ہوتے ہیں۔ کلاسیکی صورتِ حال ایک نئے ڈھنگ سے بحال ہوتی ہے۔

فوکو نے مابعد جدید 'episte'me پر مفصل اظہارِ خیال نہیں کیا۔ صرف اس کے چند نکات کی نشان دہی کی ہے۔ مابعد جدید فکر میں نئی نئی تجریدی قوتیں ظاہر ہوئی ہیں۔ فرائیڈ کی تحلیل نفسی اور لیوی اسٹراس کی ساختیاتی بشریات میں انسان ان قوتوں کے رحم وکرم پر ہے۔ پس جدید فکر کا نقطۂ عروج سوسیور کی ساختیات ہے، جو انسان پر زبان کے کنٹرول کو اس کے نہایت ذاتی خیالات تک لے جاتی ہے۔ زندگی، سماج اور کائنات کے بارے میں انسان کا وژن اس کے لسانی نظام سے متشکل ہوتا ہے۔

فوکو پس جدید فکر کا غائر تجزیہ اس لیے نہیں کرتا کہ اس کے نزدیک یہ ابھی پوری طرح روشن نہیں ہوئی۔ اس کے خیال میں ہم ایک epistemic عہد کے اختتام اور دوسرے کے آغاز کے درمیانی 'خلا' میں ہوتے ہیں۔ ایک 'episte'me ابھی مری نہیں ہوتی اور دوسری نے ابھی جنم نہیں لیا ہوتا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم جس 'episte'me میں جی رہے ہوتے ہیں۔ اس کے بارے میں ایک خاص قسم کی موضوعیت کا شکار ہوتے ہیں۔ ہمارے گرد یہ ایک حصار کی طرح ہے، جس سے باہر نکل کر ہم اس پر نظر نہیں ڈال سکتے۔ ایک عہد کے تعقلات سے ہی اس عہد کو دیکھا جاتا ہے۔ چنانچہ وہ عہد ویسا ہی نظر آئے گا، جیسا اس عہد کی 'episte'me دکھاتی ہے۔ چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک 'episte'me ماقبل فکری زمانوں کو جس آزادی اور غیر جانبداری کے ساتھ دیکھ سکتی ہے، خود کو نہیں، مگر جب ثقافت بدلتی ہے تو اس ثقافت کی نئی تاریخ

لکھی جاتی ہے۔ بقول جان ڈیوی (John Dewy):

"As culture changes, the conceptions that are dominant in a culture change... History is rewritten." 10

اس زاویے سے دیکھیں تو فوکو کی فکر اپنے عہد کی 'episte'me' کے تابع ہے۔ نیز پس جدیدیت کے ضمن میں ہونے والے مباحث، پس جدیدیت کے تنقیدی تجزیے کے بجائے اس کے بنیادی مقدمات کو منکشف کرنے سے عبارت ہیں۔

فوکو، پس جدید فکر کی موجودہ صورتِ حال کو معرض بحث میں لانے کے بجائے اس کے مستقبل کی ممکنہ صورت کی پیش گوئی کرتا ہے۔ اس کے خیال میں پس جدید فکر نہ تو خالص منطقی و استدلالی علم کی حامل ہوگی، نہ اس کی یکسر نفی پر استوار بلکہ ایک خاص قسم کی سریت کی علم بردار ہوگی۔ چنانچہ وہ ایک ایسے طرزِ فکر کا قائل ہے جو عدم تسلسل اور سابق کی تردید کے بغیر آدمی اور زبان کے ''وجود'' پر غور کر سکے۔ 11 وہ ڈسکورس کی تمام صورتوں کو ایک لفظ، تمام کتابوں کو ایک صفحے اور پوری کائنات کو ایک کتاب میں یکجا کرنے کا آرزومند ہے۔ وہ ایک ایسی بصیرت کا متلاشی ہے جو معلوم اور نامعلوم دونوں کو بیک وقت گرفت میں لے سکے۔ وہ پس جدید فکر کی موجودہ روش (ساٹھ اور ستر کی دہائی) سے بیزاری کا اظہار بھی کرتا ہے۔ اس لیے کہ یہ فکر اس سوال کے جواب میں سرگرداں ہے کہ زبان کیا ہے؟ اور ہم کس طرح زبان کو فی نفسہ اس کی کلی حقیقت کے ساتھ ظاہر کرسکتے ہیں۔ (پیش نظر رہے کہ فوکو جب یہ باتیں لکھ رہا تھا تب ساختیات پر مباحث عروج پر تھے۔) فوکو کے نزدیک اس تجسس کی تسکین محال ہے کہ انسانی سائنسوں کا معروض زبان نہیں، وہ ''انسان'' ہے جو زبان کے نظام کے اندر ''قید'' ہے اور جو زبان کے ہاتھوں ہی وجود میں آیا ہے۔ وہ اس فکر کو Formalization اور Interpretation کا نام دیتا ہے اور یہ اس شعور میں ظاہر ہورہی ہے جس کے مطابق شعور خود اپنے مرکز اور زبان اپنے Subject کی نشان دہی سے قاصر ہے۔ وہ انسانی سائنسوں کی اس روش پر حرف گیری کرتا اور ان کے مقابلے میں ادب کو لاتا ہے، کیونکہ یہ ادب ہی ہے جو معلوم اور نامعلوم کو ایک ہی وقت میں گرفت میں لے سکتا ہے۔ وہ بالخصوص فرانس کے Tel Quel گروپ کا ذکر کرتا ہے، جس سے وابستہ ادبا زبان کو Non-representational صورت میں استعمال کرتے ہیں۔ لفظ کو اس کے حقیقی وجود کے پورے اسرار کے ساتھ برتتے ہیں۔ یعنی دال اور مدلول کی ثنویت اور

ان میں سے کسی ایک کو دوسرے پر ترجیح دیے بغیر استعمال کرتے ہیں۔ نیز وہ لفظ کو ذریعہ نہیں، مقصد خیال کرتے ہیں، Ecrivant کی مانند! مگر ادب کی یہ بصیرت اسی پر روشن ہو سکتی ہے جو اس کے لیے پہلے سے فلسفیانہ طور پر تیار ہو۔ یعنی جس نے ادب کی شعریات کو جذب کر رکھا ہو اور اس شعریات کے اصولوں سے ادبی اور جمالیاتی ادراک کو متشکل کیا ہو۔

فوکو کے episte'me's سے متعلق خیالات کا خاتمہ رچرڈ ہارلینڈ کے اقتباس پر کیا جاتا ہے، جس میں اس نے فوکو کی چاروں episte'me's کے داخلی رشتے کو خوبی سے پیش کیا ہے:

> "Thus the monism of the Renaissance period is separated out in the classical period into a first division of Subject-Versus-object; this Subject-Versus-object division is closed over in the Modern period but only as an alternative subject-versus-object division is separated out, finaly this alternative subject-versus-object division is itself closed over in the new monism of the Post-Modern period." 12

میشل فوکو کی آرکیالوجی نہج تجریدی اور ''غیر تاریخی'' ہے۔ یہ ان اصولوں کو تو بیان کرتی ہے جو مجموعی انسانی فکر کو تشکیل دیتے ہیں۔ مگر اس سوال سے تعرض نہیں کرتی کہ خود یہ اصول کیونکر کارفرما ہوتے ہیں۔ تاہم فوکو اس سوال کو نظر انداز نہیں کرتا۔ اس سوال سے نبرد آزما ہونے کے لیے وہ 'جینیالوجیکل' طریق اختیار کرتا ہے۔ فوکو کی 'آرکیالوجی' اگر تجرید ہے تو 'جینیالوجی' کا رخ مادیت اور تاریخ کی طرف ہے۔ 'جینیالوجی' کے تحت وہ اس امر کو واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ ایک 'episte'me' میں جتنے ڈسکورس ہوتے ہیں، ان میں طاقت کارفرما ہوتی ہے اور اس طاقت کا ایک زمانی سیاق ہوتا ہے۔ فوکو کی فکر میں ڈسکورس اور طاقت (Power) دو اہم اصطلاحیں ہیں۔ ان کے باہمی تعلق کی وضاحت سے قبل ڈسکورس کی تصریح ضروری ہے۔

ڈسکورس فرانسیسی میں Discours اور انگریزی میں Discourse ہے۔ اصل میں یہ لاطینی لفظ ہے جس کے لغوی معنی ''آگے اور پیچھے دوڑنا'' (run to and fro) ہے۔ 13 فرانسیسی زبان میں اسے تاریخ (historie) کی متخالف اصطلاح کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ تاریخ ایک ایسا بیانیہ ہے جو غیر شخصی اور معروضی ہے جب کہ ڈسکورس تحریر کی وہ قسم ہے جس میں مصنف کی ذات قاری کی شخصیت سے ہم کلام ہوتی ہے۔ 14 انگریزی میں ڈسکورس متعدد معانی میں رائج

ہے۔ یہ کسی بھی موضوع پر عام گفتگو سے لے کر کسی عالمانہ موضوع پر مدلل اور پر مغز مقالے کے لیے مستعمل ہے۔ لسانیات میں اس سے مراد وہ تجزیہ ہے جو جملوں کے روابط اور ان روابط کے قوانین کے مطالعے سے عبارت ہے۔ اسی ذیل کو وسعت دے کر ڈسکورس کی اصطلاح سے یہ مفہوم منسلک کیا گیا ہے: وہ حوالہ جاتی فریم ورک جو کسی مخصوص موضوع کی پیش کش میں برتا جاتا ہے۔15 اور اسی فریم ورک کی وجہ سے وہ موضوع اپنی حدود مقرر کرتا اور ان حدود میں وہ موضوع اپنے معانی کی ترسیل کرتا ہے۔ مثلاً کرکٹ کی کنٹری، علم فلکیات پر مضمون، اخبار کا سیاسی کالم، آزاد نظم، تنقیدی مضمون، سب کی زبان مختلف ہوتی ہے جو دراصل اپنے سامعین اور قارئین کی توقعات کو اصول (norm) بناتی ہے اور اسی اصول کی کارفرمائی سے مختلف اصناف کی زبان کا ابلاغ ممکن ہوتا ہے۔

ایک حقیقی مفکر (اور تخلیق کار) کا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ موجود اصطلاحات (اور الفاظ) کو جب مس کرتا ہے تو انہیں چیزے دیگرے بنا دیتا ہے۔ دراصل ہر اصطلاح (اور لفظ) کے ساتھ پہلے سے وابستہ معانی مختلف شعاؤں کی صورت اور مختلف طولِ موج کے ہوتے ہیں۔ کوئی بڑا تخلیقی ذہن لفظ کے کسی ایک یا زیادہ معانی کی شعاع کو لے کر اس کا طولِ موج ہی بدل دیتا ہے اور پھر یہی معانی اس لفظ کی نئی پہچان بن جاتے ہیں، تا آنکہ کوئی اور مفکر یا تخلیق کار اس لفظ پر یہی عمل نہیں آزماتا۔ فوکو نے بھی ڈسکورس کی وضاحت ایک ایسے وسیع تناظر میں کی ہے کہ یہ لفظ اپنے سابق اور متداول معانی سے بہت آگے اور دور چلا گیا ہے۔ تاہم ظاہر ہے آگے کا یہ سفر بعض بنیادی معانی کی ہمراہی کے بغیر ممکن نہیں ہوتا۔ فوکو نے ڈسکورس کے معانی کی لچک (elacticity) دریافت کی ہے اور انہیں وہ ممکنہ حد تک (کھینچ کر) لے گیا ہے۔

فوکو کی نظر میں اجتماعی اور ثقافتی زندگی میں ہر جگہ اور ہر شے ڈسکورس ہے۔ تمام طبعی اور انسانی سائنسیں، علوم وفنون ڈسکورس ہیں۔ وہ سب کچھ جو کہا جاتا اور کیا جاتا ہے، یعنی زبان اور عمل ڈسکورس کے اندر ہیں۔ اپنی کتاب ''آرکیالوجی آف نالج'' میں ڈسکورس کے بارے میں لکھتا ہے:

> "Discourse appears as an asset— finit, limited, desirable, useful— that has its own rules of appearance, but also its own conditions of appropriatness and operation." 16

گویا ڈسکورس کے وجود میں آنے اور کارفرما ہونے کے اپنے قوانین ہیں، جو باہر سے نہیں، خود ڈسکورس کے اندر سے، ڈسکورس کی تشکیل کے عمل میں نمودار ہوتے اور اس پر لاگو ہو جاتے ہیں۔ اس کا صاف مطلب ہے کہ ڈسکورس کی بنیاد کسی طبعی حقیقت پر نہیں ہوتی۔ ڈسکورس خارج میں موجود طبعی حقیقت سے متعلق تو ہوتا ہے، اس کے بارے میں 'گفتگو' اور 'خامہ فرسائی' تو کرتا ہے اور اس 'گفتگو' کی روشنی میں بعض اعمال (Practices) کو رواج بھی دیتا ہے مگر ڈسکورس طبعی حقیقت سے از خود نکلنے والی شعاؤں سے مرتب نہیں ہوتا۔ ڈسکورس اپنا معروض اور معروضیت کا معیار خود مقرر کرتا ہے۔ ڈسکورس کی یہ آزادی طبعی حقیقت سے متعلق متعدد امکانات میں سے کسی ایک کو چن لیتی اور دیگر سے صرفِ نظر کی مرتکب ہوتی ہے (یہیں ڈسکورس میں طاقت شامل ہوتی ہے)۔ چنانچہ یہ سمجھنا غلطی ہوگی کہ جسے ڈسکورس نے اپنا معروض چنا ہے، وہی سب سے بہتر تھا۔ جنہیں رد کیا جاتا ہے، وہ بھی قبول کئے جانے والے کی طرح ہی اہم اور مفید ہو سکتے ہیں۔ ڈسکورس کے مفروضے (Hypothesis) اور مشاہدے میں رشتہ دال (سگنی فائر) اور مدلول (سگنی فائڈ) کے رشتے کی طرح منطقی اور فطری نہیں، سماجی اور ثقافتی ہوتا ہے۔ چونکہ رشتہ ثقافتی ہے۔ اس لیے کوئی ڈسکورس حتمی اور مطلق نہیں اور چونکہ سماجی ہے۔ اس لیے سماجی قوتوں کے زیر اثر ہے۔ سماجی قوتوں کے مراکز ڈسکورس کی modality تشکیل دیتے ہیں اور پھر دنیا ویسی اور اتنی ہی دکھائی دیتی ہے، جس کی اجازت ڈسکورس دیتا ہے۔ نیز ڈسکورس یہ بات معین کرتا ہے کہ کس کو بات کہنے کا حق ہے اور کس کو نہیں ہے۔ اس سے ڈسکورسز کے مابین کشمکش شروع ہوتی ہے۔ فکر و نظر سے لے کر اعمال و افعال سب ڈسکورس کے زیر اثر ہوتے ہیں۔

چونکہ ڈسکورس سماجی قوتوں کی متعین کردہ modality کا حامل ہوتا ہے۔ اس لیے ڈسکورس کی کسی مطلق بنیاد میں یقین رکھنا درست نہیں۔ اس بات سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا گیا ہے کہ کسی حقیقت کا کوئی مطلق معیار ہے نہ مطلق بنیاد۔ ہر چند ہر ڈسکورس Will to truth کا دعویٰ رکھتا ہے مگر یہ ایک ایسی صداقت ہے جسے ڈسکورس نے محض خود کو صداقت پسند ثابت کرنے کے لیے وضع کیا ہے۔ یوں ہر ڈسکورس صرف اپنی صداقت کے معیار پر پورا اترتا ہے اور 'مقامیت' اور خصوصیت کا حامل ہے۔ کسی ڈسکورس میں آفاقیت اور لازمانیت نہیں ہے۔

ہر ڈسکورس بعض پابندیوں کے تحت خود کو منکشف کرتا ہے۔ فوکو، ان پابندیوں سے مراد تاریخی، سماجی اور سیاسی بندشوں کا محدود مفہوم نہیں لیتا، بلکہ انہیں ایسے قوانین سے موسوم کرتا ہے

جو ڈسکورس کے اندر، مخفی رہ کر کام کرتے ہیں اور جو یہ طے کرتے ہیں کہ کیا کہا جا سکتا ہے اور کیا نہیں، کون کس موضوع پر اتھارٹی ہے اور کون نہیں ہے، کیا درست ہے اور کیا غلط، کیا مفید اور کیا غیر ضروری ہے۔[17] یہ پابندیاں ڈسکورس کی سب اطراف کو آزادانہ عمل آرا نہیں ہونے دیتیں اور ڈسکورس کے سارے امکانات کو منظر عام پر آنے میں مانع رہتی ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ قوانین یا پابندیاں فطری ہیں نہ مطلق، بلکہ بعض norms کا نتیجہ ہیں، جو نوعیت کے اعتبار سے سماجی ہیں۔ چونکہ ہر سماجی norm اپنے مخصوص اور مقامی تناظر کا پابند ہوتا ہے، اس لیے ڈسکورس میں بھی مقامیت، عدم مطلقیت اور اضافیت ہوتی ہے۔

فوکو کے مطابق ہر ڈسکورس میں طاقت اور خواہش (Power & Desire) تانے بانے کی طرح شامل ہوتی ہے۔ چونکہ ڈسکورس صداقت طلبی (Will to truth) کا داعی بھی ہوتا ہے (جو ایک بے غرض عمل ہے) اس لیے وہ خواہش اور طاقت دونوں کو چھپاتا ہے۔ اصلاً طاقت اور خواہش ایک دوسرے سے بغل گیر ہو کر کارفرما ہوتی ہیں۔ فوکو کے ہاں ڈسکورس کے ساتھ طاقت کا تصور اس لیے آیا ہے کہ وہ ایک خاص زمانے میں، ایک 'episte'me' کے تحت رونما ہونے والے واقعات کی توضیح کرنا چاہتا تھا۔ اس کے نزدیک یہ واقعات اداروں (Institutions) کے ذریعے سامنے آتے ہیں اور کوئی ادارہ بغیر طاقت کے کام نہیں کرتا۔ گویا فوکو کے ہاں طاقت Institutional ہے نہ کہ شخصی۔ فوکو نہ تو مارکسیوں کے مانند طاقت کو محض اقتصادی ملکیت کے مترادف سمجھتا ہے نہ کسی سیاسی نظریہ ساز کی طرح ریاست اور قانون کا نام دیتا ہے بلکہ اسے حکمت عملی (Strategy) سے موسوم کرتا ہے۔[18] اور حکمت عملی بھی کسی فرد یا گروہ کے ارادے اور منصوبے کا نام نہیں بلکہ The effect of a strategic position ہے۔ یعنی طاقت محض مادی اسباب، ریاستی قانون اور شخصی یا گروہی عزائم سے کہیں وسیع مفہوم رکھتی ہے۔

ہر چند طاقت ایک مادی شے ہے، مگر فوکو اسے طاقت کی معروف صورتوں — معیشت، ریاست — تک محدود نہیں کرتا اور اپنے ڈسکورس کی مانند اپنے طاقت کے تصور کو بھی لامرکز رکھتا ہے۔ وہ طاقت کی مختلف اور متنوع صورتوں کو سماجی روابط اور سماجی اداروں میں نفوذ کیا ہوا دیکھتا ہے۔ اور جہاں طاقت ہے وہاں ''سیاست'' بھی ہے۔ فوکو سیاست کا بھی محدود تصور نہیں رکھتا۔ وہ سیاست کو محض عمومی طبقاتی تعلقات میں مقید نہیں کرتا بلکہ اس میں خانگی تعلقات، مکتبی تعلقات، اولاد اور والدینی تعلقات، سیاسی، معاشی، جنسی سب روابط شامل ہیں۔ فوکو نئی سیاسی

تھیوری نہیں دیتا، جو یہ بتاتی ہے کہ سوسائٹی کیا ہے یا اسے کیسا ہونا چاہیے۔ فوکو کے ہاں سیاست ذاتی مفاد، حکمت عملی اور عیاری (Tactics) سے عبارت ہے اور یہ حکمت عملی اور عیاری اسے جماعتی زندگی کی سب صورتوں اور سب سطحوں میں نظر آتی ہے۔ یوں دیکھیں تو ہر ڈسکورس غلبے کی خواہش سے مغلوب ہوتا ہے اور ایک ڈسکورس دوسرے ڈسکورس سے نبرد آزما ہوتا ہے۔ پیش نظر رہے کہ فوکو جب سیاست کو ذاتی مفاد کا نام دیتا ہے تو اس سے مراد کسی آدمی کا شخصی اور نجی فائدہ نہیں لیتا۔ ذاتی مفاد کا تصور اور معنی اجتماعی سیاسی جدوجہد کے تناظر میں متعین ہوتا ہے۔ یعنی خانگی تعلقات ہوں یا جنسی یا معاشی روابط، جب تک فریقین کی حکمت عملی اپنے اپنے ثقافتی وتاریخی تناظر سے منسلک نہ ہو، سیاسی قرار نہیں پا سکتی اور یہی تناظر طاقت کا ذریعہ ہے۔

طاقت چونکہ ایک مادی شے ہے، اس لیے اسے جسم کے حوالے سے بھی معرضِ بحث میں لایا جا سکتا ہے۔ جسم پر طاقت (Power over the body) اور جسم کی طاقت (Power of the body)۔ گویا طاقت کی دو بڑی صورتیں ہیں، ایک وہ جو جسم سے باہر ہے، مگر ہمہ وقت جسم پر نگراں ہے اور دوسری وہ جو جسم کے اندر مستور ہے اور جو باہر کی طاقت کے خلاف اٹھ کھڑے ہونے کے وسیع امکانات رکھتی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ طاقت کی یہ دونوں صورتیں ''ثقافتی'' ہیں۔ بقول فوکو:

> "Power relations have an immidiate hold upon (the body), they invest it, mask it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs." 19

یعنی طاقت جسم کو متعدد پیرایوں میں اپنے مصرف میں لاتی ہے۔ مختلف episte'me's میں جسم پر طاقت کے تسلط کے اسالیب مختلف ہوتے ہیں۔ پہلے طاقت باہر سے جسم کو کنٹرول کرتی تھی، مگر نئے زمانے میں یہ جسم کو اندر سے قابو میں لاتی ہے۔ پہلے جسمانی ایذائیں پہنچا کر، جسم کو، قوتِ مزاحمت کو کچل کر اپنے بس میں کیا جاتا تھا اور جسم کی قوت کو مخصوص مقاصد کی تکمیل کے لیے بروئے کار لایا جاتا تھا۔ مگر اب طاقت کے اس وحشیانہ مظاہرے کی ضرورت باقی نہیں رہی۔ اس لیے نہیں کہ اب طاقت کے مقاصد اور مفادات بدل گئے ہیں بلکہ اس لیے کہ اب سائنس اور ٹیکنالوجی اور علوم کی غیر معمولی ترقی نے طاقت کے مقاصد کے حصول کے نئے پیرائے اور نئے اسالیب فراہم کر دیے ہیں۔ چنانچہ اب جسم کو اندر سے، زیادہ موثر طریقے سے کنٹرول کیا جاتا ہے۔ بالخصوص زبان اور نشانات کے ذریعے۔ یوں دیکھیں تو آج ہر طرف

جو ڈسکورس کی نو بہ نو تحریری اور تقریری صورتیں رائج ہیں، سیاست، مذہب، فیشن، فلم، ادب اور اشتہارات سے لے کر فلسفیانہ موضوعات پر کتابوں تک، سب طاقت کے کھیل میں شریک ہیں۔ مگر ان سب نے غلبے کی خواہش اور اس خواہش کی تکمیل کی Strategies کو 'صداقت پسندی' کی آڑ میں چھپایا ہوا ہے۔ دیکھا جائے تو Will to truth بھی دراصل ڈسکورس کی ایک اسٹریٹجی ہے۔ سوال یہ ہے کہ طاقت کا یہ کھیل ایک ناگزیر سماجی ضرورت ہے یا یہ کھیل فقط سیاسی رخ کا حامل ہے؟ اور اگر یہ سیاسی رخ کا حامل ہے تو اس سے بچنے کی کوئی صورت ہے یا نہیں؟ فوکو کے مطابق چونکہ غلبے کی خواہش سے کوئی ڈسکورس آزاد نہیں ہے۔ لہٰذا، اسے ڈسکورس کا اصل الاصول سمجھنا کچھ غلط نہیں ہے۔ گویا ہر ڈسکورس سیاسی رخ (یعنی وہ تاریخی و ثقافتی تناظر جس کی رو سے کسی انفرادی گروہی عمل کی معنویت قائم ہوتی ہے) کا حامل ہے اور ڈسکورس کی سماجی ناگزیریت سے تو انکار کیا ہی نہیں جاسکتا مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ ڈسکورس کی سیاسی جبریت کو بھی امر ناگزیر کی طرح قبول کرنا لازم ہے۔ اس جبریت سے بچنے کی صورت یہ ہے کہ ڈسکورس میں فعال شرکت کی جائے ڈسکورس کی تہہ میں کارفرما حکمت عملیوں کو بے نقاب کیا جائے اور یوں ایک ڈسکورس کے مقابل دوسرا ڈسکورس قائم کیا جائے۔ طاقت کے مقابل طاقت۔

جسم اور طاقت کے رشتے کی دوسری صورت جسم کی طاقت ہے۔ یہ طاقت ارادہ اور خواہش (Will & Desire) سے عبارت ہے۔ کسی بھی دوسری طاقت کی طرح، ہر مقابل طاقت کی یہ مخالفت کرتی اور اس سے ٹکرا جانے پر مائل رہتی ہے۔ لہٰذا اسے سیاسی عمل میں شریک کیا جاسکتا اور انقلاب کا ذریعہ بنایا جاسکتا ہے۔ یہاں فوکو ایک حد تک نطشے سے متاثر ہے۔ نطشے کی مقلد مغربی فکر جسم کی طاقت سے مراد جسم کی حیاتیاتی طاقت لیتی ہے، مگر فوکو جسم کی طاقت میں تو یقین رکھتا ہے، مگر اسے جسم کی اپنی حیاتیاتی طاقت قرار نہیں دیتا۔ فوکو نے جنسیت (Sexuality) کے تجزیے سے ثابت کیا ہے کہ یہ طاقت حیاتیاتی نہیں، کلچرل ہے۔ اسے کلچرل ڈسکورس پیدا کرتا ہے اور یہ ڈسکورس اپنا معروض بھی خود پیدا کرتا ہے۔

> "And the object thus created is sexuality or the idea of a cultural object that imposes itself upon bodies." 20

فوکو کے نزدیک جسم کا حیاتیاتی تصور بھی ڈسکورس کا پیدا کردہ ہے۔ یہ تصور جنس کو افزائش کی جبلت سے منسلک کرتا ہے۔ اس جبلت کی تسکین 'جنسی نشاط' سے ہوتی ہے جو دراصل ایک

بڑے مقصد — بقائے نسل — کی تکمیل کا انعام ہے۔ نفسیاتی ماہرین جنسی حظ کو تناؤ سے آزادی کے مترادف قرار دیتے ہیں، مگر فوکو کے خیال میں جسم کی طاقت نشاط کی طالب ہے۔ نشاط کی طلب (جو کلچرل تشکیل ہے) جنسی خواہش کو پیدا کرتی ہے اور یہ خواہش طبعی جسم کو استعمال میں لاتی ہے۔ اس طریق سے حاصل کی گئی نشاط محض حیوانی تسکین اور نوعِ انسانی کی بقا کے عمل سے مختلف اور بالاتر ہوتی ہے۔ یہ جسم کو مسلسل غیر متوازن، بے چین اور متحرک رکھتی ہے، جسم کی تجسیمی شناخت اور استقرار (جو جنس کی حیوانی تسکین سے ممکن ہے) کے بجائے اسے برابر ایک متغیر کیفیت میں مبتلا رکھتی ہے۔ غور کریں تو فوکو کا جسم کا تصور اور دریدا کا دال کا تصور یکساں ہیں۔ مسلسل متغیر اور متحرک:

> "What comes first for Foucault is not the solidity of the body but the power of the body as a force, just as what comes first for Derrida is not the signifier as an entity but the process of signification." 21

پس جدید مفکرین کی جو فکر انسانی انا (ego) اور موضوع (Subject) کو بے دخل کرتی ہے وہ فوکو تک آتے آتے جسم کو بھی بے دخل کر دیتی ہے اور اسے ثقافتی ڈسکورس کے تابع قرار دے ڈالتی ہے۔

فوکو کے اپنے استدلال کے مطابق ہر ڈسکورس یا فکر اپنے عہد کی 'episte'me سے مستنیر ہوتی ہے۔ لہٰذا فوکو کے نظریات بھی بیسویں صدی کی 'episte'me کی پیداوار ہیں۔ فوکو نے وہی کچھ کہا ہے جو اس کے عہد کی مجموعی فکر نے اس سے کہلوایا ہے۔ فوکو کے نظریات کی قدر و قیمت کیا ہے؟ اس کا صحیح اندازہ تو ایک نئی episteme کے طلوع ہونے پر ہوگا، جو ایک ''غیر'' کی نظر اس پر ڈالے گی۔ تاہم یہ فکر ہمیں بیسویں صدی کے بعد از جدید فکری مزاج سے پوری طرح متعارف کراتی اور اس کے ضمن میں سوالات قائم کرنے کی تحریک دیتی ہے!

نوٹ: فوکو کے نظامِ فکر اور اس کے تھیوریٹکل مضمرات سے پہلی جامع بحث گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' میں کی ہے۔ مغربی مآخذ درج ذیل ہیں:

1. Hayden White, "Michel Foucault" in Structuralism and Since, edited by John Strurrock, Oxford, 1979, Page: 85-86
2. IBID Page: 82
3. Richard Harland, Superstructuralism, London, Routledge, 1987, Page: 101
4. Ma:rmie Hughes-Warrington, Fifty key Thinkers on History, London, Routledge, 2000, Page: 95
5. Richard Harland, Superstructuralism, Page: 102
6. Hayden White, "Michel Foucault" Structuralism and Since, Page: 95
7. Marmie Hughes-Wiarringtion, Fifty Key Thinkers on History, Page: 95
8. Will Durant, The Story of Philosophy, Washington, Square Press, 1994, Page: 297
9. Richard Harland, Superstructuralism, Page: 111
10. John Dewy, Hegel (Edited: Michel Inwood) London, Oxford Press, 1985, Page: 187
11. Hayden White, "Michel Foucault" in Structuralism and Since, Page: 100
12. Richard Harland, Superstructuralism Page: 115
13. Webster New Word College Dictionary, USA, Macmillan, 1997, Page: 392
14. Martin Gray, A Dictionary of Literary Terms, Singapore, Longman York Press, 1994, Page: 90
15. IBID
16. Michel Foucait, Archaeology of Knowledge, Paris, 1989, Page: 120
17. Hayden White, "Michel Foucault" in Structruralism and Since, Page: 89
18. The Social Sciences Encyclopedia, Edited by: Adam Kuper & Jessica Kuper, Islamabad, Services Book club, Page: 311
19. Richard Harland, Superstructuralism Page: 156
20. IBID Page: 158
21. IBID Page: 161

O

(مابعد جدیدیت نظری مباحث: مرتبہ: ناصر عباس نیر، ناشر: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی)

بین المتونیت

پس ساختیاتی تنقیدی محاورے میں مصنف سے مراد ورائے متن وہ روایتی وحدت ہے، جسے رومانی تصورات کے زیرِ اثر متن میں معنی کا خالق، اس کے نظام کا منصرم اور معنی کے بہاؤ کا مختار تصور کیا جاتا ہے۔ اس مصنف کی موت کا اعلان...... اپنی ڈرامائیت کے باوجود...... تحریر کے متعلق انتہائی سوچے سمجھے مخصوص نظریے کا زائیدہ ہے۔ پس ساختیاتی مفکرین میں رولاں بارت اور پھر خصوصاً دریدا نے جس کثرت اور تواتر سے تحریر کے اوصاف اور امتیازات پر گفتگو کی ہے، اس سے ادب کے بیشتر رومانی تصورات پر ضرب پڑتی ہے۔ تحریر کے متعلق ان مفکرین کے غور وخوض سے جو نتائج برآمد ہوتے ہیں وہ اپنی پیچیدگی کے سبب سرسری طور پر بیان نہیں کیے جا سکتے۔ لیکن ان میں ایک بنیادی تصور کا ذکر بارت نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''تحریر، ہر آواز ماخذ یا نقطۂ آغاز کا اتلاف/انہدام ہے۔ تحریر وہ غیر جانب دار، مخلوط اور بالواسطہ عرصہ ہے جہاں ہمارا فاعل خاموشی سے خارج ہو جاتا ہے۔ یہ وہ سیاہ وسفید منہائی یا نفی ہے جہاں خود تحریر کے تشخیص سے شروع کر کے ہر نوع کا تشخص خوا گم ہو جاتا ہے۔'' [1]

رولاں بارت اور اس سے کہیں زیادہ دریدا نے تحریر کی اس منفی قوت پر اصرار کیا ہے۔ جس سے اس پر عائد کی گئی تقریباً ہر نوع کی پابندی ختم ہوگئی ہے۔ اس لیے کسی مصنف، زمانے، سیاق یا ورائے متن کسی ماورائی قوت کے حوالے سے متن کی معنی خیزی کی تحدید کے سارے وسائل رد ہو گئے ہیں۔ خصوصاً مصنف کو رد کر دینے سے اب متن سے باہر اس کی معنی خیزی کا کوئی ماخذ یا منبع نہ رہا۔ بہ قول رولاں بارت متن پر مصنف کو عائد کرنا اس کے معنی کی تحدید کے مترادف ہے۔ اس کے ساتھ ہی مصنف کے انکار سے ادب میں طبع زاد (Origional) یا انفرادی تجربے کے اظہار اور اس کی ترسیل کے مسائل جیسے تصورات بحث سے خارج ہو گئے

ہیں اور مزید یہ کہ متن میں معنی کا مفہوم ان انفرادی تجربات کی نشان دہی تک محدود نہ رہا۔ ''مصنف کی موت'' سے متعلق اپنے اسی مضمون میں بارت لکھتا ہے:

''اب ہم جانتے ہیں کہ متن الفاظ کی ایک سیدھی سطر نہیں رہی جو کوئی تنہا دینیاتی اخلاقی معنی (خالق/مصنف کا پیغام) جاری یا قائم کرتی ہے۔ بلکہ متن ایک کثیر الابعاد عرصہ ہے جس میں متنوع تحریریں، جس میں کوئی بھی طبع زاد نہیں ہوتی ہم آمیز ہوتی اور ٹکراتی ہیں۔ متن اقتباسات کا تانا بانا ہے، جو تہذیبوں کے لاتعداد مراکز سے اخذ کیا گیا ہے۔''[2]

اس طرح متن مصنف کے تجربات کا خود مکتفی بیان ہونے کے بجائے روابط کا ایک نظام، ایک جاری عمل، ایک زرخیزی ہے، جس میں تحریر، رد یا انہدام، بے دخلی اور تفریق/ التوا کے ذریعے مختلف متون کو معنی خیزی کے لامحدود عمل سے ہمکنار کرتی ہے۔ جولیا کرسٹیوا نے متن کے اس مخصوص کردار کو ''بین المتونیت'' کا نام دیا ہے۔ جولیا لکھتی ہیں:

''متن ایک واریت (Productivity) ہے اور اس کے معنی یہ ہیں کہ اس زبان سے، جس میں متن قائم ہے اس کا تعلق تنظیم ثانی (Re-distributive) یعنی انہدامی اور تعمیری (Distrucive - Constructive) ہے چناں چہ اسے لسانی قضیوں کے بجائے منطقی قضایا سے بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے اور ثانیاً یہ متون کی ترتیب میں الٹ پھیر یا تبدیلی (Permutation) ہے۔ ایک بین المتونیت، متن کے ایک دیے ہوئے عرصے میں، دوسرے متون سے لیے ہوئے متعدد اقوال جو ایک دوسرے کو کاٹتے ہیں اور ان کے اثرات کو زائل (Neutralize) کرتے ہیں۔''[3]

گویا ایک متن کی تعمیر میں مختلف متون کی شرکت اس کے قیام کی شرائط میں شامل ہے اور متن کے اس تصور پر پس ساختیاتی مفکرین کے علاوہ باختن سمیت بہت سارے ہیئت پسند اور Late Medernist متفق ہیں۔ خود ہماری مشرقی ادبیات میں استفادہ، توارد، تتبع اور نقل وغیرہ کی گفتگو متن کی اسی صفت کی روشنی میں کی گئی ہے۔ لیکن پس ساختیاتی نقاد متون کے درمیان ربط کی ایک مخصوص نوعیت پر اصرار کرتا ہے جو اس سے قبل متون کے درمیان تعلق کے مباحث میں شامل نہیں، مثلاً پس ساختیاتی نقاد کے نزدیک اگر کسی خاص اسلوب کی نقل کی گئی ہے یا ایک ماخذ

سے نئے متن کا رشتہ ہم آہنگی کا ہے اور ماخذ اور نئے متن میں معنی خیزی کی جہت یکساں اور ان کا مقصود ایک ہی سمت میں ترقی کرتے ہیں تو یہ ماخذ کا تتبع اس سے استفادہ، نقل یا اس کی توسیع ہوئی۔ پس ساختیات سے مخصوص بین المتونیت کا وہ تصور نہیں جس نے ادب کے مقصود و منہاج کا پورا گوشوارہ تبدیل کر دیا ہے۔ ماخذ اور نئے متن کے تعلق کی نوعیت پر روایتی فکر اور پس ساختیاتی تصورات کے درمیان جو فرق ہے، اس پر ہمارے بعض تنقید نگاروں نے غور نہیں کیا اس لیے وہ اس نوع کے تتبع، استفادے، توارد یا توسیع کو مابعد جدید سے مخصوص بین المتونیت کی مثال قرار دے رہے ہیں۔ ابھی چند ماہ قبل ضمیر علی بدایونی کا مضمون ''مرزا غالب اور تجدید متن'' شائع ہوا ہے (قومی زبان جلد7، شمارہ 2 فروری 1998 کراچی)۔ اس مضمون کے بعض اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> ''بین المتونیت کے نظریے نے توارد، سرقہ، ترجمہ، سخن وزدی ان سارے مظاہر کی ایک نئی تعبیر و توضیح کی ہے......''

متنی رشتے پر رولاں بارت اور جولیا کرسٹیوا کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے مضمون نگار نے غالب کے اشعار سے کئی مثالیں دی ہیں ان میں سے صرف ایک مثال اور اس پر مضمون نگار کا تبصرہ ملاحظہ ہو:

> ''یہ شعر اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری میں اپنی مثال نہیں رکھتا:
>
> بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
>
> جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا
>
> قومی زبان کے غالباً مارچ 1997 کے شمارے میں ممتاز شاعر اور نقاد محب عارفی صاحب نے اس شعر کو بیدل کے شعر کا ترجمہ قرار دیا، جس کی وضاحت جناب سحر انصاری نے کی، لیکن مجھے دونوں سے اختلاف ہے۔ یہ شعر بیدل ہی کے شعر سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے، لیکن شعر وہ نہیں جس کی جانب محب عارفی نے اشارہ کیا ہے۔ شعر یہ ہے:
>
> سحر آہِ گلستاں، نکہت و بلبل فغاں دارد
>
> جہان سوئے بیرنگی، زحسرت کارواں دارد
>
> بیدل کے ایک اور شعر کو غالب کا ماخذ بتلایا جاتا ہے۔

کس ازیں حرماں سراپا ساز جمعیت نہ رفت
چوں سخن تا رفتہ اند، از لب پریشاں رفتہ اند

لیکن سچ یہ ہے کہ مرزا غالب کا شعر بیدل کے شعر سے مختلف بھی ہے اور بہتر بھی اور صحیح معنوں میں بین المتنیت کے عمل کا نتیجہ ہے۔ یہ شعوری اکتساب نہیں بلکہ تجدید متن ہے۔"

اس بحث سے قطع نظر کہ شعوری اکتساب اور تجدید متن میں کوئی تضاد یا اختلاف نہیں، اگر ماخذ سے استفادہ کی یہی وہ شکل ہے جس پر پس ساختیاتی مفکرین زور دے رہے ہیں تو ہم سب سے بہت پہلے حالی نے استفادے کی اس نوعیت پر خاصی تنقیدی اور بہت تفصیلی گفتگو کی تھی۔ مقدمہ شعر و شاعری میں حالی لکھتے ہیں:

"عربی میں دو متناقض مثلیں مشہور ہیں ایک یہ کہ "کم ترک الاول الآخر" (یعنی اگلے بہت کچھ پچھلوں کے لیے چھوڑ گئے ہیں) اور دوسری یہ مثل ہے کہ "ما ترک الاول و الآخر شیء" (یعنی اگلوں نے پچھلوں کے لیے کچھ نہیں چھوڑا)۔ ان دونوں مثلوں میں تطبیق یوں ہو سکتی ہے کہ اگلے بہت سی ادھوری باتیں چھوڑ گئے ہیں تا کہ پچھلے ان کو پورا کریں، لیکن انھوں نے پچھلوں کے لیے کوئی ایسی چیز نہیں چھوڑی جس کا نمونہ موجود نہ ہو۔ اس بات پر تمام قوم کا اتفاق ہے کہ پچھلا شاعر کسی پہلے کے کلام سے کوئی مضمون اخذ کر کے اس میں کوئی ایسا لطیف اضافہ یا تبدیلی کر دے، جس سے اس کی خوبی یا متانت یا وضاحت زیادہ ہو جائے وہ درحقیقت اس مضمون کو پہلے شاعر سے چھین لیتا ہے۔"

اردو میں غالب، سودا اور میر کے یہاں قدما سے استفادے یا ان کے مضامین کی توسیع کی متعدد مثالیں پیش کرنے کے بعد حالی لکھتے ہیں:

"کبھی قدما ایک مضمون کو کسی خاص اسلوب میں محدود سمجھ لیتے ہیں۔ متاخرین اس کے لیے ایک نرالا اسلوب پیدا کر دیتے ہیں اور کبھی متاخرین قدما کے اسلوب میں ایک خوبی کم کر کے ایک دوسری خوبی بڑھا دیتے ہیں اور اس سے شاعری کو بے انتہا ترقی ہوتی ہے۔ پس کیوں کر ہو سکتا ہے کہ شاعر اپنے محدود فکر و تخیل پر بھروسا کر کے قدما کی خوشہ چینی سے دست بردار ہو جائے۔"

قدما کی یہ خوشہ چینی استفادہ، تتبع یا توسیع کی مثال ہے اور اس کی بنیادی صفت بہ قول تانیانو (Tynanov) دونوں متون میں ہم آہنگی اور معنی کی جہتوں کی یک سمتی ہے۔ جب کہ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا پس ساختیاتی مفکرین کے نزدیک متن وہ عرصہ (Space) ہے جہاں تحریر، تصادم، بے دخلی (Displacement) اور افتراق و التوا کے ذریعے ماخذ کے لسانی نظام کو تہہ و بالا/منقلب (Subvert) کرتی ہے اور معنی خیزی کو ماخذ سے بالکل مختلف سمت میں جاری کر کے گویا اسے منہدم (Destroy) کر دیتی ہے۔ J. Hillis Miller نے Abrams کی کتاب Natural - Supernaturalism پر تبصرہ کرتے ہوئے بین التونیت کے بنیادی تصورات کی بہت مناسب الفاظ میں وضاحت کی ہے:

> ''ابرامس سمجھتے ہیں کہ ایک متن اور اس کے ماخذ کے درمیان سیدھا اور بہ راہِ راست رشتہ ہوتا ہے، جس کے نتیجے میں نئے متن کے معنی، ماخذ کے مفہوم سے ہم آہنگ اس کے مماثل (Analogus) ہم اصل (Congnated) ہوں گے۔ اس کے علی الرغم نطشے، ڈیلیوز اور باقی لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ تمام استفادے/نقلیں انہدامی یا تہہ بالا کر دینے والے ہوتے ہیں۔ یہ اپنے ماخذ کی قلب ماہیت کرتے یا اسے مسمار کر دیتے ہیں۔ ادبی فن پاروں کے تمام مستند وارث نا خلف اولادیں ہیں جو اپنے باپ کو مار ڈالتی ہیں یا کم از کم اس کی کوشش کرتی ہیں۔ یہ وہ بانجھ بیٹے ہیں جو کبھی پلٹ کر اپنے گھر واپس نہیں آتے......''[4]

بین التونیت کے اس تصور پر، جس کا ذکر ملر نے نطشے اور ڈیلیوز کے حوالے سے کیا ہے، رولاں بارت، جولیا کرسٹیوا، لنڈا اشیاں اور دوسرے بہت سے مابعد جدید نقاد متفق ہیں۔ ماخذ اور تنظیم ثانی میں متن کا نظام یکساں ہونے کے باوجود نئے متن کی معنی خیزی کی جہت اور مقاصد دونوں بالکل مختلف سطح پر فعال ہوتے ہیں۔ تنظیم ثانی اپنے ماخذ میں بافت کے روابط کو منقلب کر کے معنی خیزی کی ایک یک سرنئی جہت کھول دیتا ہے۔ اس طرح اس متن اور ماخذ کے درمیان جو رشتہ قائم ہوتا ہے وہ ہم آہنگی، یک سمتی یا توسیع کا نہیں بلکہ تقابل، کشمکش اور معنی خیزی کی ایک نئی اور مختلف سطح کی تعمیر کا ہوتا ہے۔

ماضی قریب میں اس کی ایک اچھی مثال سریندر پرکاش کا افسانہ ''بجوکا'' ہے۔ سریندر

پرکاش نے پریم چند کے ایک مخصوص کردار کے حوالے سے افسانے کا آغاز کرتے ہوئے حقیقت نگاری کے تمام معلوم حربے (واقعے کا معروضی بیان روئیداد (Discription) کا Memitic طریقۂ کار اور بیان میں سبب اور نتیجہ والی منطق کی پابندی) استعمال کیے ہیں۔لیکن بجوکا کے فعال ہوتے ہی ادب کے حقیقت پسند تصور کی پوری تعمیر منہدم ہونے لگتی ہے۔صاف معلوم ہوتا ہے کہ صرف بجوکا ہی نہیں بلکہ ہوری بھی افسانہ نگار کی تعمیر ہے جو اپنی تشکیل کے مخصوص طریقۂ کار اور ان سے منسوب مقاصد کے سبب ''فطری'' اور ''بشر دوست'' معلوم ہوتا ہے۔حالاں کہ ہوری اور بجوکا دونوں 'افسانے' یعنی فن کار کی تعمیر ہیں۔لیکن پریم چند کے یہاں تعمیر کا تصور اور وسائل سریندر پرکاش کی تعمیر کے تصور اور وسائل سے بالکل مختلف ہیں۔ایک ہی افسانے میں ہوری اور بجوکا دونوں کی موجودگی سے ہم پر یہ حقیقت کھلتی ہے کہ دوسرے متعدد طریقوں کی طرح حقیقت نگاری بھی تعمیرِ متن کا ایک طریقۂ کار ہے۔افسانے میں بجوکا کا اور اس کے عمل کی تفصیل حقیقت نگاری یا نقل کے نظریۂ ادب کے پابند اسلوب Discription میں کر کے سریندر پرکاش نے اس اسلوب کو زیر و زبر کر دیا ہے کہ ''فطری'' کو بھی، تہذیبی، یا ''فنی'' ثابت کرنا اصلاً نظریۂ نقل سے نمو کرنے والے اسالیب کا انکار کرنا ہے اور حقیقت پسند تصور ادب اسے کبھی قبول نہ کرے گا۔کرسٹوفر ناش نے حقیقت نگاری کی جو صفات بیان کی ہیں ان سے سریندر پرکاش کے Subversive طریقۂ کار پر روشنی پڑتی ہے۔ناش لکھتا ہے:

> ''حقیقت پسندی اس مخلوط نظامِ کلام کو گوارا نہیں کرتی جس میں تاریخ / واقعے کا بے کم و کاست بیان اور کسی دوسری نوع کا ڈسکورس ایک دوسرے سے باہم مختلف مقدمات کے مطابق عمل کرتے ہیں۔یہ ہرگز نہیں ہو سکتا کہ ایک طرف تو یہ مقدمہ کہ ''تعمیر کے قوانین'' خدا یا فطرت یا انسانی تاریخ کے بنائے ہوئے ہیں (یعنی واقعہ/ تاریخ کی دنیا پہلے سے موجود ہے) اور دوسری طرف یہ مقدمہ کہ ''تعمیر کے اصول راوی متعین کرتا ہے (یعنی واقعہ/ تاریخ اصلاً راوی کی تخلیق ہیں) ایک ساتھ متن میں موجود ہوں...... حقیقت پسند بیانیہ کی صفت یہ ہوتی ہے کہ اس کا نظام کلام یکساں اور غیر مخلوط ہوتا ہے اور اس کا مقصد اپنے اور واقعہ/ تاریخ کے درمیان ایک مدرک فاصلے کا رسمی اور دائمی تحفظ ہے۔''[۶]

سریندر پرکاش نے ٹھیک وہی کیا جو ماخذ کبھی قبول نہ کرے گا یعنی انھوں نے ہوری کے ذکر میں اس کے جلد کے رنگ اور ہاتھوں کی ابھری ہوئی نسوں تک کا بیان ایسے کیا جیسے کہ وہ ایک موجود کو افسانے میں کیمرے کی آنکھ سے اتار رہے ہوں اور پھر بجوکا کے لباس اور اعمال کا بیان بھی اسی حقیقت پسند فوٹو گرافی کے طریقے سے کیا جاتا ہے، جو خود کوئی وجود نہیں بلکہ ایک تصور کا نمائندہ ہے۔ ہوری نمائندہ نہیں خود ایک وجود ہے۔ اس طرح افسانے میں ایک موجود دنیا اور ایک تعمیر کی گئی دنیا کے درمیان تقابل اور تصادم کی صورت پیدا کر دی گئی ہے اور اس طرح سریندر پرکاش نے اپنے ماخذ سے مختلف سطح پر معنی خیزی کی فنی جہت کھول دی ہے۔ یہ تو ایک متن میں تعمیر کے مخصوص طریقۂ کار سے نئے متن کے ربط کی ایک مثال ہوئی۔

دوسری صورت یہ ہے کہ ایک عہد یا ایک مخصوص اسلوب سے منسوب نظامِ کلام کی بنیاد پر کوئی نیا متن تیار کیا جائے۔ اس صورت میں ماخذ اور متن کے درمیان رشتے کا دائرہ نسبتاً وسیع مگر عمومی ہوگا۔ مثال اسد محمد خاں کی کہانی ''ایک ڈی ٹیکٹو اسٹوری'' جو ابھی چند ماہ قبل شب خون (شمارہ 208 جولائی 1997) میں شائع ہوئی ہے۔ اس میں اسد محمد خاں نے ایک تو کہانی کہنے کے نسبتاً قدیم اسلوب کو دوبارہ استعمال کیا ہے اور تعمیرِ واقعہ کو حقیقت نگاری کی سطح پر قائم کرنے کے تمام رائج طریقے استعمال کیے ہیں۔ مزید یہ کہ جاسوسی کہانی کے پیچ بھی اس صنف کے اصولوں کے مطابق ہی برتے گئے ہیں۔ لیکن اس افسانے کے آخری پیراگراف میں اسد محمد خاں نے واقعے کو واہمہ/تصور میں تبدیل کر کے اس اسلوب کو معنی خلق کرنے کے روایتی طریقے سے یک سر خالی اور عاری کر دیا ہے:

> ''دریا خاں کی آنکھیں کمرے کی تاریکی کی عادی ہو چکی تھیں وہ بے چینی جو اس نے آتے ہی محسوس کی تھی، اب نہیں تھی۔ دریا شادی خاں سیہ رو کے مسئلے کو طے کر کے جانا چاہتا تھا۔ کیا خوب اتفاق ہے کہ اس شخص نے یہ موضوع خود ہی چھیڑ دیا ہے۔ اس لیے بات فیصلہ کن ہو جائے تو انسب ہے۔
>
> مگر فی الاصل یہ کوئی اتفاق نہیں تھا کہ دریا خاں ہیولے تک آ پہنچا تھا۔ اس تاریک کمرے کے مماثل ایسا ہی ایک تاریک کمرہ اور تھا جس میں مکین اس ہیولے کا ہم شکل ایک سایہ کرسی میں ٹانگیں پھیلائے بیٹھا چہچہا رہا تھا اور اپنے عالی قدر مہمان دبیر دولت، شاذی خاں فرلی کو سامنے بٹھائے عرض کرتا تھا کہ

بندہ نواز غور کیا جائے کہ حجاب درا دریا خاں سے (جو شادی خاں کی مسند کے
درپے ہے) نجات حاصل کرنے کے لیے کیا حکمت وضع کی جا سکتی ہے؟ اور
ایسے ہی ایک اور تاریک کمرے میں ایک اور فراغ کرسی میں ٹانگیں پھیلائے
بیٹھا ایسا ہی ایک اور ہیولا خوشامد میں چہچہا رہا تھا اور دریا اور شادی سے کہیں
زیادہ عالی منزلت ایک زرتاج دار (یا شاید وہ مادہ تھی) کو آمادہ کر رہا تھا کہ رعایا
پر گرفت رکھنے کے لیے کیا یہ مناسب نہ ہوگا کہ بعض عمائدِ مملکت کو عطر اور لباس
کے تحائف دیے جائیں؟ یا برتنوں کے تحفے؟ اور مواصلت کے لیے تیاری کی
گئی نا کتخدا عورتوں کے تحفے؟......

اور اس خدائی خوار عمارت کے ہزار خدائی خوار کمروں کی تاریکی سے جن سے
سمجھو چڑیوں کی آوازیں چلی آ رہی تھیں، جب شام پڑے وہ کنجوں میں شور
کرتی اور چہچہاتی ہیں......"

سبب اور نتیجہ والی منطق پر قائم بیانیہ جو بہ قول ناش ایک رسمی فاصلے سے موجود/معروض/
واقعے کی روئیداد سنا رہا تھا، اچانک معطل ہو جاتا ہے اور اختتام تک پہنچتے پہنچتے واقعہ بیان کرنے
والی زبان واقعہ تعمیر کرنے کا فرض انجام دینے لگتی ہے اس طرح اپنے روایتی مفہوم سے محروم
ہو کر یہ پوری کہانی خارج میں وقوع پذیر کوئی واقعہ بیان کرنے کے بجائے خود اپنی تعمیر کے سلیقے
پر تبصرے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

یہ دونوں افسانے جن میں ایک مخصوص متن کی بنیاد پر نیا متن تعمیر کرنے کی مثال میں اور
دوسرا ایک خاص عہد سے مخصوص اسلوب کی نقل کے ذریعے ایک تصور کی تشکیل کرتا ہے......
اپنے ماخذ سے منسوب ان تمام تصورات کی نفی کرتے ہیں جن کے حوالے سے ان میں 'معنی' قائم
کرنے کا دعویٰ کیا جاتا رہا ہے۔ یعنی ان میں جو کچھ واقعی اور فطری ہے، یہ افسانے اسے بھی
ایک تعمیر (Construct) اور متن سے نمو کرنے والی بافت ثابت کرتے اور اس طرح حقیقت
نگاری سے مخصوص تصورِ معنی کو معطل کر کے معنی خیزی کی ایک نئی سطح قائم کرتے ہیں۔
تنظیمِ ثانی کی اس معنی خیزی کا سفر بھی ورائے متن کسی معروض یا تصور کی جانب نہیں بلکہ
خود اپنے ماخذ کی لسانی بافت کی سمت ہوتا ہے۔ گویا کسی متن کا حوالہ Referent بھی ایک متن
ہوگا جہاں ایک لسانی نظام کے اجزا باہم ارتباط کے نئے علاقوں کی دریافت کے حوالے سے

اپنے ماخذ کے تعمیری طریقۂ کار ان کے مقاصد اور معنی کی جہت سے کشاکش کے رشتے میں مربوط ہوں گے۔

بین المتونیت کے اس نئے تصور میں، متن بنانے والا، خالق مصنف یا مختار سے زیادہ ایک قاری ہوتا ہے جو ماقبل متون کے نظام تعمیر کا مطالعہ کرتا اس کے اوصاف و امتیازات کی شناخت کرتا اور پھر اسے نئے متن کے تعمیری اجزا میں اس طرح شامل کرتا ہے کہ یہ امتیازات و اوصاف تہہ و بالا ہوتے معلوم ہوتے ہیں۔ اس تعمیری طریقۂ کار کی عام مگر عمدہ مثال پیروڈی ہے۔ مابعد جدید ادب میں پیروڈی کو مرکزی اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ اسے ماقبل کے متون کو دریافت کرنے انھیں دوبارہ تحریر کرنے اور متون کے درمیان مکالمے کے ذریعے معنی خیزی کے نئے جہات کھولنے کا اہم وسیلہ تصور کیا جا رہا ہے۔ لہٰذا Linda Hutcheon پیروڈی کے مابعد جدید بین المتونی اور ذو جہتی (Ambivalent) کردار اور فنون کے ہر شعبے میں اس کے دہرے عمل کی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ''پیروڈی سے میری مراد یہاں...... اور اس مطالعے میں اور جگہوں کی طرح ......مضحک نقل سے نہیں ہے، جس کا ماخذ اٹھارویں صدی میں قائم کیے گئے۔ ظرافت اور بذلہ سنجی کے نظریات ہیں...... پیروڈی کے طریقہ ہائے کار کا مجموعی زور اس کی از سر نو تعریف پر ہے (کہ پیروڈی) ایک تنقیدی فاصلے سے تکرار ہے جو مشابہت کے قلب میں فرق و اختلاف کی طنزیہ نشان دہی کو ممکن بناتی ہے۔ وقائع پر مشتمل فوق افسانہ (Historio - Graphic Metafiction) فلم، مصوری، موسیقی اور فنِ تعمیر میں پیروڈی استبعادی طور پر تبدیلی اور تہذیبی تسلسل دونوں کو قائم کرتی ہے۔ یونانی سابقے Para کے معنی ''بالعکس'' یا ''مخالف'' اور ''قریب'' یا ''متصل'' دونوں ہو سکتے ہیں۔''[6]

Linda Hutcheon نے پیروڈی میں طنز یا تضحیک کو ایک مخصوص عہد کی یادگار کہہ کر اسے اس صنف کی غیر ضروری صفت قرار دیا ہے۔ لیکن اگر ہم اس انتہا تک نہ بھی جائیں تو بھی اس میں شک نہیں کہ پیروڈی متون کے درمیان مکالمے کی کامل صورت اور مشابہت میں فرق و اختلاف کی نشان دہی کا بہترین وسیلہ ہے۔ اردو میں پیروڈی کے مثالی نمونے زیادہ نہیں بیش تر پیروڈی نگاروں نے صرف تضحیک و تمسخر کو پیروڈی کا مقصود قرار دے لیا ہے۔ یا اس کے ذریعے

بعض لوگوں نے سماجی اصلاح وغیرہ کی کوششیں کیں۔ البتہ ضمیر الدین احمد نے اپنے ایک افسانے ''یکے از الف لیلہ'' میں قرۃ العین حیدر کے طریقۂ کار کو مبالغے سے برت کو پیروڈی کی ایک عمدہ صورت نکالی ہے۔ اس افسانے کا اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اور پھر گفتگو مرد اور عورت کے تعلقات کے درمیان بھٹک گئی تھی۔ جہاں امریکہ کی وہ لڑکیاں تھیں ''جو کوک کی ایک بوتل پر ڈیٹ کرتی تھیں، جہاں لندن کی وہ عورتیں تھیں جن کو پکچر دکھا کر یا کھانا کھلا کر اگر ان کے ساتھ عشق جتایا جائے تو وہ گڈ نائٹ کہتے وقت اپنے ساتھی کی طرف ایسے دیکھتی ہیں گویا وہ مریخ یا مشتری سے آن ٹپکا ہے، جہاں جرمنی کی وہ عورتیں تھیں جو اپنے مرد ساتھیوں میں مردانگی کا غرور پیدا کر دیتی ہیں، جہاں اسکینڈ ینویا کی وہ عورتیں تھیں جو سیاہ رنگت پر ایسے ہی مرتی ہیں جیسے آج سے بیس پچیس برس پہلے کے ہندوستانی طالب علم انگلینڈ کے سفید فام گھٹیا درجے کی لڑکیوں پر مرمٹ کر ان سے شادیاں رچایا کرتے تھے...... اور پھر گفتگو کے گھوڑے کیموزم کے میدان میں دوڑنے لگے۔ عمر کو کیموزم کے اس پہلو سے مطلب تھا کہ ایک کیمونسٹ ملک نے نہر سویز پر حملے کے وقت مصر کا ساتھ دیا تھا......''

یہ افسانہ مبالغے کے ذریعے ایک طرز تعمیر کی تکبیر (Magnification) کی عمدہ مثال ہے۔ اس کے تمام کردار نئی تعلیم سے بہرہ ور وسیع الذہن اور دنیا کے تہذیبی اور سیاسی معاملات سے گہری واقفیت رکھتے ہیں اور بالکل قرۃ العین حیدر کے کرداروں کی طرح ایک ہی سانس میں مشرق سے مغرب تک ادب سائنس، تہذیب، سیاست سب پر گفتگو کرتے ہیں۔ ان روشن خیالوں کو مبالغے سے پیش کر کے ضمیر الدین احمد نے اپنے ماخذ میں افسانے کی تعمیر کا طریقۂ کار نمایاں کر دیا ہے۔ ☆

بین المتونیت کے حوالے سے مابعد جدیدیت کو'' دوہرے نشانات کا نظام'' بھی کہا گیا ہے۔ فنِ تعمیر کے مشہور نقاد Charles Jeneks نے اس Double Coding کی وضاحت اس طرح کی ہے کہ'' یہ جدید اسالیب میں بعض دوسرے اسالیب کی آمیزش کے ذریعے جدید سے ماورا جانے کی کوشش ہے۔'' اس میں ''جدید'' کی شرط Jeneks کی ہے اور غالباً فنِ تعمیر کے حوالے سے ہے، جو اس کا اپنا تخصص ہے ورنہ ادب میں فوق افسانہ (Meta - Fiction)

اور پیروڈی ایک نظامِ نشانات پر (جس کا جدید ہونا ضروری نہیں) نئے نظامِ نشانات کے تعمیر کی مثالیں ہیں۔

اس ذونشانیاتی نظام (Double Coding) کی تیسری صورت Pastiche ہے جس میں متن کی تعمیر متعدد طرزوں کے اختلاط سے کی جاتی ہے۔ چوں کہ ایک مخلوط طرز اس متن کی شناخت ہے اس لیے اس میں انتخابیت اور عدم تسلسل تقریباً لازمی ہیں۔ متن تیار کرتے ہوئے فن کار ماقبل کے مختلف اسالیب میں سے چند کا انتخاب کرتا ہے جو بہت ممکن ہے ایک دوسرے کی ضد بھی ہوں اور پھر انھیں اس طرح مربوط کرتا ہے کہ ایک کل کی صورت اختیار کرنے کے باوجود اس میں وحدت اور تسلسل کے بجائے عدم تسلسل واضح نظر آتا ہے۔ بہ قول Jeneks یہ طرز ہمارے عہد کے تنوع اور تضاد کی فنی سطح پر تعمیر کا عمدہ طریقہ ہے۔ Jeneks کے الفاظ میں:

> ''ایک کثرت آسا عہد میں آرٹ اور تعمیر کے لیے عدم تسلسل ایک جائز اگر چہ محدود حکمت عملی ہے۔ ایک ایسی تدبیر جو ہمارے تضادات اور متناقضات کا بیان کرتی ہے...... لیکن یہ اس وقت تک نامکمل ہے جب تک ایک علامتی نظم یا کسی متحد کرنے والے پلاٹ سے اس کی تکمیل نہ کی گئی ہو۔''[۲]

اردو میں مظہر الزماں کے ''آخری داستان گو'' میں متن کی تعمیر کا یہی مخلوط طریقۂ کار اختیار کیا ہے۔ انھوں نے اس ناول میں اپنے معاصرین کے اسلوب کو مختلف کہانیاں تعمیر کرنے میں استعمال کیا ہے کہ ان کا الگ تشخص بھی قائم رہتا ہے۔ چناں چہ اس ناول کی بعض کہانیاں مظہر الزماں نے الگ سے بھی شائع کی ہیں (مثلاً کوفہ پھیل رہا ہے) اس لیے اس ناول میں روایتی وحدت یا تسلسل نہیں ہے۔ اس ناول میں راوی نے شہرزاد سے اپنے مکالمے میں قدیم و جدید کہانیوں کے درمیان فرق کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ ایک فرق آپ بھی ملاحظہ کیجیے:

> ''سنو شہرزاد! تم کہانیوں کا جنگل ہو لیکن تم ہماری کہانیاں بھی سنو کیوں کہ ہماری کہانیوں میں جو کردار ہیں ان کے منھ میں ان کی اپنی زبان ہے، ان کا اپنا مزاج اور اپنی فکر اور اظہار ہے جب کہ تمھاری کہانیوں میں تمام کرداروں کی زبانیں تمھارے منھ میں تھیں کہ تم انھیں بیان کرتی تھیں اور تم نے ان کی زبان چھین لی تھی اور بس اپنی ہی زبان سے ان کی مصنوعی کہانیاں سنایا کرتی

تھیں۔تم ان کے داخلی کرب سے ناواقف تھیں اور صرف خارجی حرکات ہی کو
پیش کرتی تھیں اور وہ بھی مصنوعی انداز میں مگر ہماری کہانیوں میں ایسی کوئی
بات نہیں ہے کہ وہ سب کے سب اپنی اپنی زبان سے اپنے اپنے مسائل اور
اپنے اپنے کرب کا اظہار کرتے ہیں......"

دستووسکی کے ناولوں پر گفتگو کرتے ہوئے باختن نے اس کی اس خصوصیت کا ذکر کیا ہے کہ دستووسکی کے کردار خود اپنی ایک مستند زبان بولتے ہیں اور ان کا استناد، راوی کے بیان کے استناد سے کم نہیں ہوتا۔ اسے باختن Polyphony کا نام دیتا ہے۔ مظہر الزماں اس اقتباس میں ناول کے اسی Polyphonic کردار کا ذکر کر رہے ہیں لیکن Pastiche کے۔ لیے یہ بنیادی بات نہیں بلکہ اہم یہ ہے کہ دوسرے افسانہ نگاروں کے متنوع اسالیب کو استعمال کرتے ہوئے اسے ان کے سیاق کے عائد کردہ جبر سے آزاد کرایا جائے۔ مظہر الزماں اس میں کہیں کامیاب ہوئے ہیں اور کہیں ناکام لیکن اس میں شک نہیں کہ "آخری داستان گو" Pastiche کی کس حد تک معقول مثال بن گیا ہے۔

بین المتونیت کے مذکورہ یہ تمام وسائل متن کی تعبیر کے حوالہ جاتی اور ترسیلی غایت کی نفی کرتے ہیں۔ متن تجربے کی ترسیل کا ذریعہ محض نہیں بلکہ خود اپنا مقصود ہے کہ ان تمام طریقوں سے تجربے کی ترسیل یا معروض کے بیان کے بجائے ایک متن کسی دوسرے متن کی معنی خیزی کے وسائل کو اپنا موضوع قرار دیتا ہے۔ مزید یہ کہ بین المتونیت کے اس رجحان کے نتیجے میں متن کی معنی خیزی، تجربے، مدلول، سیاق یا مصنف کی عاید کی ہوئی تحدید سے آزاد ہوگئی ہے۔ بہ قول Vincent - Leitch:

"بین المتونیت، زبان اور متنیت کے لیے ایک بے مرکز تاریخی احاطہ اور عمیق
لامرکز اساس دونوں وضع کرتی ہے۔ ایسا کرتے ہوئے وہ سیاق عائد کرنے
کے ہر عمل کا پردہ بھی فاش کرتی ہے (کہ) ہر سیاق کا قیام محدود اور تحدیدی،
بے اصول اور پراگندہ، خود غرضانہ اور تحکمانہ، دینیاتی اور سیاسی ہوتا ہے۔ بہر
حال قولِ محال کی شکل میں ضابطہ بند بین المتونیت ایک نجات دلانے والی
قطعیت عطا کرتی ہے۔" 8

(جولائی 2000)

حوالے:

1. ".........Writing is the destruction of every voice, every origin. Writing is that neuter, that composite, that obliquity in to which our subject flees, the black and white where all identity is lost, beginning with the very identity of the body that writes.
(The roustle of language; Ronald Brothers; The
Death of the Author; ; P.49)
2. We know now that a text consists not of a line of words, releasing a single "theological" meaning (the "message" of the author - God), but a multi diamensional space in which are married and contested several writings, none of which is original; the text is a fabric of quotations, resulting from a thousand sources of culture.
(Ronald Brothers; The Death of the Author; The roustle of language; ; P.52-53)
3. The text is therefore a 'productivity' and this means: First that its relationship to the language in which it is situated is re-distributive (distructive-constructive), and hence can be better approached through logical catagories rather than linguistic ones: and second that it is a permutation of texts an inter textuality; in the space of a given text, several utterances, taken from other tets, intersect and neutralize one-another.
(Julia Christeva: Desire in Language; The Bounded Text, P36)
4. Abrams tends to assume a direct one to one relation between a work and its "source", so that the meaning of the derived work will be "analogous" "cognate" or "in consonance" with its source. Nietzsche, deleuze and the rest would hold instead that all imitation is subversive, it transforms or destroys what copies. The authentic " progeny" of a literary work are all bad sons who kill their father or thay are, prodigal sons who never return home.
(J. Hillis Miller: "Theory Now and Then" Tradition and difference. P.84.)
5. What realism does not tolerate is a mixed discourse in which faithful narrative of 'histoire' and any other kind of discourse operate according the mutually exclusive premisses. There must be, for example, on one side: a premess that the 'laws of making' are God's,

or narute's or human history's (the world of 'histoire' is always already there) and on other side: a premiss that the law of 'making' are the narrator's (the world of the 'histoire' is actually created by the narrator). The prime target of anti-realist attack will be that realist narration is characterized by a uniform, un-mixed discourse whose purpose is the constant and punctilious preservation of a cegnitive distance between 'histoire' and it self.
(Cristopher Nash: "World Games"; P-26)

6. What I mean by "parody" here - as else where in this study - is not the rediculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth century theories of wit. The collective weight of parodic 'practice' suggusts a redefinition of parody as repetition with critical distance that allow ironic signalling of difference at the very heart of similarity. In historigraphic metafiction, in film, in painting, in music and in archetecture, this parody, paradoxically enacts both - change and cultural continuity, the Greak prefix 'para' can mean both 'couenter' or 'against' and 'rear' and 'beside'.
(Linda Hutcheon; "A Poetics of Post - Madernism" P.26)
7. "......... discontinuity is a legitimate, if limited, strategy for art and architicture in a pluralist age, one that expresses our "contradictions" and "inconsistencies" as venturi and stirling insist. But it is a necessarity in complete method until it is supplemented by a symbolic programme or some unifying plot."
(Margret. A. Rose; Parody "Ancient Modern and Post Medern" P.234)
8. Intertextuality posits both an in centered historical enclosure and an abysmal decentered foundation for language and texuality; in so doing, it exposes all centextualizations as limited and limiting, arbitrary and confining, self serving and authoritarion, theological and political. However paradoxically formulated, inter textuality offers a liberating determinism.
(Linda Hutchce;: A Poetics of Post Modernism"; P-127)

’ڈسکورس‘ ایک پس ساختیاتی نظریہ

عام طور سے ہم انگریزی لفظ Discourse کو اردو لفظ گفتگو یا بحث مباحثہ کے مترادف سمجھتے ہیں اور اس کو ایک معصومانہ فعل سمجھتے ہیں جو ہماری روزمرہ زندگی کا حصہ ہے لیکن ساختیات اور پس ساختیاتی مفکرین نے ڈسکورس کو ایک ایسی طاقت کے طور پر پیش کیا ہے جو ہمارے نظریات، رویہ، اصطلاحات، گروہ بندی وغیرہ کی محرک ہے۔ ڈسکورس ایک طاقتور محرک کے طور پر سیاست، اقتصادیات، سماجیات اور ثقافت، لسانیات اور ادبیات غرض کہ زندگی کے ہر عمل میں نمایاں ہے۔ ’محرک‘ ایک ہلکا پھلکا لفظ معلوم ہوتا ہے لیکن میشائل فوکو جیسے مفکر نے اسے طاقت Power کہا ہے جو حرکت پر مجبور کرتی ہے۔ ڈسکورس کی بنیاد زبان ہے۔ بغیر زبان کے کوئی ڈسکورس ممکن نہیں۔

روسی ادیب ایم۔ایم بختن M.H. Bakhtin جس کی تحریریں 1920 میں روسی ہیئت پسندوں کے ساتھ ساتھ منظر عام پر آئیں، ساسیئر کی زبان کی تھیوری سے اس حد تک تو اتفاق کرتا تھا کہ زبان سماج کی پیداوار ہے لیکن وہ اس بات کو نہیں مانتا تھا کہ زبان ایک بند نظام ہے اور بقول ساسیئر Langue کے تجریدی نظریہ پر قائم ہے۔ بختن جس کے متعلق کہا جاتا ہے کہ جب وہ ’زبان‘ پر لکھتا تھا تو وولوسیناف Volosinov کے نام سے اور جب ادب پر لکھتا تھا تو بختن Bakhtin کے نام سے اور اس کی وجہ اسٹیلن کے زمانے کا آمرانہ نظام تھا۔ حقیقت میں بختن اور وولوسیناف دونوں ایک ہی رائٹر کے نام تھے۔

وولوسیناف/بختن نے وہی موقف اختیار کیا جو تقریباً تیس سال بعد جیکس دریدا نے پیش کیا یعنی کہ ساسیئر کا یہ موقف غلط ہے کہ دال اور مدلول یا Signifier اور Signified ایک ہی کاغذ کے طرفین ہیں۔ ایک سگنیفائر کا ایک Signified نہیں ہوتا۔ اس طرح کسی تقریر یا تحریر

میں ایک معنی نہیں ہو سکتے۔ مختلف حلقہ اور گروہ اپنی آئیڈیولوجی کے مطابق ڈسکورس میں مختلف الفاظ اور جملے مختلف معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ انھیں بنیادوں پر بختن نے ناول میں ڈسکورس کا مطالعہ کیا۔ اُس کا خیال تھا کہ ناول ایک شعری ڈسکورس ہے۔ اسی لیے ناول میں فرد واحد کی زبان، یا واحد اسلوب، یا واحد معنی کی تلاش نہیں ہونی چاہیے اور نہ اسلوب یا زبان میں واحد متکلم یا واحد زبان کا نظام متصور ہونا چاہیے بختن کے مطابق:

> "Philosophy of language, linguistics and stylistics (ie. such as they have come down to us) have all postulated a simple unmediated relation of speaker to his unitary and singular own language, and have postulated as well as simple realisation of this language in the Monologic Utterance of the individual. Such disciplines actually know only two poles in the life of language between which are located all the linguistic and stylistic phenomena they know on the one hand, the system of a unitary language and on the other the individual speaking in the language."
>
> *(Discourse on Novel, p 269-273)*

> ''زبان کا فلسفہ، لسانیات اور اسلوبیات (جس طرح وہ ہم تک پہنچے ہیں) سب میں ایک مفروضہ ہوتا ہے جس میں بولنے والے کا واحد اور 'اپنی' زبان کے ساتھ ایک سیدھا سا رشتہ ہوتا ہے۔ یہ بھی فرض کرلیا گیا ہے کہ فرد کے فرمودات میں اُس کی اپنی زبان کا واضح تصور ہوتا ہے۔ ایسے نظام میں زبان کی زندگی میں صرف دو قطبین ہیں جن کے درمیان تمام لسانی اور اسلوبیاتی مظہر جسے وہ جانتے ہیں جاگزیں ہوتے ہیں، ایک طرف واحد زبان ہوتی ہے اور دوسری جانب وہ فرد جو اپنی زبان میں کلام کرتا ہے۔''

اور بختن کی اِس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ہر دور میں زبان کو واحد سمجھا گیا اور کمیونیکیشن بولنے والے پر مرکوز رہا۔ عملی طور پر ایسا نہیں ہوتا۔ کوئی فرد ایک زبان نہیں بولتا۔ عقیدتی اور مذہبی رسوم کی زبان ہوتی ہے، موسیقی کی زبان الگ ہوتی ہے، روزمرہ کی ضرورتوں

کی زبان ہوتی ہے، سیاسی اور اقتصادی زبان ہوتی ہے۔علوم اور ادب کی زبان ہوتی ہے۔ ویسے ساسیئر کی یہ بات قرینِ قیاس معلوم ہوتی ہے کہ تمام زبانوں میں ایک تجریدی نظام جسے قواعد وضوابط کا نظام کہتے ہیں قائم رہتا ہے۔فرق اصطلاحات،نظریات اور آئیڈیالوجی کا ہوتا ہے۔مختلف غیر مانوس الفاظ اور زبان کا میل ہوتا ہے جسے بختین ہٹروگلاسیہ Heteroglossia کہتا ہے اور یہی مختلف اصطلاحات اور غیر مانوس الفاظ کا استعمال اور زبانوں کی ساخت میں ان کا داخلہ مختلف ڈسکورس یا مباحث اور ان کے رویہ Discursive Practices کو جنم دیتا ہے۔ سماجی حالات، ماحول، ثقافتی رشتے اور اسپیچ ڈسکورس کو جنم دیتے ہیں۔ڈسکورس ہمیشہ مثبت فکر یا عمل کا حامل نہیں ہوتا۔اس میں افتراق، ضدّین، منطق اور غیر منطقیت سبھی اجزا شامل ہوتے ہیں اور جو بات ڈسکورس کو پُر اثر اور مقبول بناتی ہے وہ طاقت ہوتی ہے۔فوکو کے الفاظ میں:

> "We know quite well that we do not have the right to say every thing... in the taboo on the object of speech and she rituals of the circumstances of the speech, and the priviledged or exclusive right of speaking subject we have the play of three types of prohibitions..."
>
> *(The Order of Discourse - Untying the Text, p 52-64)*

> ''ہم اچھی طرح جانتے ہیں کہ ہمیں ہر بات کہنے کا حق نہیں ہوتا۔کچھ باتیں کہنا ممنوع ہوتا ہے اور کچھ رسم ورواج یا بولتے وقت حالات کی وجہ سے نہیں کہی جاتیں یا رسم ورواج اُن کے راستے میں حائل ہوتی ہیں اور کچھ باتیں صرف مخصوص بولنے والے کہہ سکتے ہیں۔''

اس طرح ہمارے علم و آگہی اور ہمارے اسلوب اور رویہ، ہمارے الفاظ اور اصطلاحات ڈسکورس کی قوت کے تابع ہوتے ہیں۔یہی قوت ہماری زبان اور ادب میں بھی تبدیلی لاتی ہے لیکن اس ڈسکورس کو محدود کرنے میں بہت سے عوامل فعال ہوتے ہیں۔اردو زبان اپنی موجودہ شکل میں نہ ہوتی اگر اس پر فارسی اور عربی کا غلبہ نہ ہوتا، اور پایہ تخت شمالی ہندوستان میں نہ ہوتا۔ ساتھ ہی ساتھ تجارت اور اقتصادی روابط نے بھی اردو کو فروغ دیا۔سنسکرت کو اپنی جنم بھومی میں اقتدار نہ حاصل ہوسکا کیونکہ اینٹی ڈسکورس قوت برہمنی سماج کے روپ میں سنسکرت کو عوام تک پہنچا کر اس کی پوترتا کو نشٹ نہیں کرنا چاہتی تھی۔سنسکرت مخصوص لوگوں کی زبان رہی اس میں

اعلیٰ تصنیفات بھی ہوئیں مگر اس زبان پر ڈسکورس نہ قائم ہو سکا۔ جو کچھ ہم نے سیکھا وہ بھی تراجم کے ذریعے سے جو ڈسکورس کیا بنیاد اس وقت نہیں بن سکتے جب تک کہ ان کی پوری فکر اور نظریات میں جامعیت نہ حاصل کرلیں۔ یونانی اور رومی زبانوں اور ادب اور فکر کے دوسرے ملکوں کے ادب میں ضم ہونے کی وجہ یہی تھی کہ اُن پر ڈسکورس قائم ہوتا تھا۔

جہاں تک ہماری سیاسی، سماجی اور اقتصادی قوتیں ڈسکورس کو فروغ دینے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں، وہیں ڈسکورس کو محدود کرنے کا بھی سبب بنتی ہیں۔ ہم ایسے دور سے گزر رہے ہیں جب دو تین سو سال پہلے کے مقابلے میں دوسرے ملک کی زبان اور ادب سے رابطہ اور کمیونیکیشن آسان ہے اور ان تک رسائی بہت جلد ہوتی ہے۔ اس طرح ڈسکورس میں دوسرے ملکوں اور دوسرے سماج اور گروہوں کے نظریات ہم تک پہنچتے ہیں اور ہماری ڈسکورس میں شامل ہوتے رہے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ ایسے گروہ بھی ہیں جو ان نظریات کو ہماری ڈسکورس میں شامل ہونے سے روکتے ہیں۔ اُن میں سیاسی حلقے اور حکومت، مذہبی اور عقیدتی عوامل، رسم و رواج، اخلاقیات، سبھی شامل ہوتے ہیں اور اگر مخالف قوتیں نہ ہوں تو ڈسکورس کا قائم ہونا بھی مشکل ہو جائے۔ فوکو کا یہ بھی خیال تھا کہ ہمارا لاشعور جسے فرائڈ نے ہماری نامکمل دبی ہوئی خواہشات کا مسکن کہا تھا دراصل ہماری ڈسکورس کی آماج گاہ ہے۔ اس نے لاکان کے اس نظریہ پر انحصار کیا تھا کہ لاشعور کی ساخت ہمارے لسانی نظام کی طرح ہے اور حقیقت یہی ہے کہ جب مریض ماہر نفسیات سے بات کرتا ہے تو وہی زبان لاشعور کی زبان ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ بے خودی کے عالم میں، سرسامی کیفیت میں یا ہپناٹزم کے زیر اثر لاشعور کی ڈسکورس شعور میں آ کر سننے والوں کو وہ آگہی عطا کرتی ہے جسے وہ جان ہی نہیں سکتا۔

جیسے جیسے ڈسکورس ہماری آگہی میں اضافہ کرتی جائے گی خود اس کا میدانِ عمل وسیع تر ہوتا جائے گا۔ سوال یہ ہے کہ کیا ڈسکورس کا evaluation یا قدر ناپنے کا کوئی طریقہ ہوتا ہے؟ کیا ڈسکورس کسی فکر یا نظریہ کو سچ یا جھوٹ ثابت کر سکتی ہے؟ کیا ڈسکورس کوئی ایسا معیار مقرر کر سکتی ہے جس پر سب متفق ہوں؟ تو ان سب کا جواب نفی میں ہوگا۔ ڈسکورس متنوع value قائم کر سکتی ہے، کئی معیار مقرر کر سکتی ہے۔ کئی سچ اور جھوٹ ثابت کر سکتی ہے لیکن یہ سب کچھ طاقت کے زیر اثر ہوتا ہے۔ مختلف حلقے اور گروہ بن جاتے ہیں اور کئی گروہ یا حلقے ٹوٹ جاتے ہیں، کئی گروہ خاموشی اختیار کرتے ہیں اس لیے کہ ان کی زبان عصری تقاضوں کے مطابق نہیں ہوتی۔ اکثر

'مین اسٹریم' (Main Stream) کی اصطلاح سننے میں آتی ہے جس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کوئی اصول، نظریہ، رویہ، زبان، اسلوب، ادب، سکہ رائج الوقت کی طرح مروجہ نظام میں شامل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مین اسٹریم ایک جمود کی علامت ہے۔ اس میں شامل ہونے والے یا تو اپنی فکر کو بند کر دیتے ہیں یا پھر مین اسٹریم میں شامل ہونے میں کوئی نہ کوئی مفاد وابستہ ہوتا ہے۔ فی زمانہ تھیوری اور نظریات کی اتنی بھرمار ہے کہ مین اسٹریم صرف ٹھہرا ہوا پانی بن جاتا ہے۔ اسٹریم نہیں رہ جاتا کیونکہ ڈسکورس کا اسٹریم اُس کا رخ بدلتا رہتا ہے۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ڈسکورس ایک جبر کی صورت میں ہم پر اور ہماری فکر پر مسلط بھی ہوسکتا ہے مثلاً ہماری سوسائٹی میں، اپنے تعلیمی نظام، عدلیہ کے قوانین، آئین وغیرہ۔ ہماری آزادانہ سوچ میں ہیں۔ لیکن ان پر پوری طرح نئے ڈسکورس کی آزادی ممکن بھی نہیں بالکل اسی طرح جس طرح زمین کا محور ہوتا ہے جس پر ڈسکورس ممکن نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اس محور پر قائم رہنے کے دوران بہت سے سوالات اٹھتے ہیں جن پر ڈسکورس کی آزادی ایک مثبت عمل ثابت ہوئی۔

برصغیر کے نوآبادیاتی نظام نے ایک ایسے جابر ڈسکورس کو جنم دیا جو بیوروکریٹک رویہ اور زبان میں اب تک ہم مسلط ہے۔ آپ کے پاس اگر ٹیکسیشن ڈیپارٹمنٹ اور کئی دوسرے حکومتی اداروں سے کوئی خط آیا ہو تو اس کی زبان پر غور کیجیے "تم فلاں وقت میں ہمارے دفتر میں حاضر ہوکر فلاں اطلاع بہم پہنچاؤ ورنہ... وغیرہ وغیرہ" یہ کسی آزاد مل کے آزاد شہریوں کی ڈسکورس کا نتیجہ نہیں بلکہ نوآبادیاتی لسانی سسٹم ہے جس میں ڈسکورس حاکم اور محکوم، بادشاہ اور رعایا کے درمیان ہوتا تھا اور جس کی باقیات آزادی اور جمہوریت کے باوجود بیوروکریسی کے روپ میں اپنی طاقت کا مظاہرہ کرتی ہیں۔

ہمارے ادب میں بھی ڈسکورس کا جبر ہوتا ہے جس کی وجہ سے ہم آزادیِ فکر سے محروم ہوتے ہیں۔ لیکن ادب کے بہت سے اصولوں اور نظریات پر جو مذہب، سیاست، اخلاقیات، وغیرہ کے جبر سے مبرا ہوتے ہیں، نئے ڈسکورس قائم کرنے کی گنجائش ہوتی ہے اور وہ ہوتا رہتا ہے۔ حلقے بنتے اور بگڑتے رہتے ہیں۔ نئے الفاظ اور اصطلاحات نئے ادبی اور فکری رویے، نئے اسلوب ہماری تحریروں اور تقریروں میں داخل ہوتے رہتے ہیں، وہ قبول بھی کیے جاتے ہیں، رد بھی ہوتے ہیں، اپنے کو ڈی کنسٹرکٹ بھی کرتے ہیں، اور روپ بھی بدلتے رہتے

ہیں یعنی یہ کہ ڈسکورس ہی ادب کے راستے کا پتھر بھی ہے اور ادب کے فروغ کا ضامن بھی۔

ایک سوال ذہن میں ابھرتا ہے۔ وہ یہ کہ ڈسکورس کے قائم ہونے، بدلنے اور ختم ہونے میں تمام عوامل خارجی معلوم ہوتے ہیں۔ کیا اس میں وجدان، داخلیت، انترِوانی اور اوریجنل فکر کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ اوّل تو یہ کہ ادب میں بالکل اوریجنل فکر تلاش کرنا بہت مشکل ہے لیکن جدت اور Invention کے لیے جگہ بھی ہوتی ہے، اور وجدان جو غیر منطقی شکل میں ہی کیوں نہ منظرِ عام پر آئے ڈسکورس کو قائم کرسکتا ہے کیونکہ ڈسکورس کا لسانی نظام ہی وجدان اور انترِوانی کو کمیونیکیٹ کرتا ہے۔

ایک بات ضرور ہے کہ ہمارے چاروں طرف ڈسکورس کے جبر اور اس کی ٹوٹ پھوٹ اور پیداوار کی وجہ سے زبان کی وحدت، معنی کی وحدت، عقیدے کی وحدت اور متکلم کی وحدت پر ضرب پڑی ہے۔ ہر تھیوری اور اصول، ہر نظریہ اور رویہ کثریت (Pluralism) اور نسبیت (Relativity) کے تابع ہے۔

○

(ماہنامہ 'صریر' کراچی، مدیر: فہیم اعظمی، جلد 9، شمارہ 4)

ادب اور آئیڈیالوجی

اردو زبان میں (Ideology) کا ترجمہ، نظریہ کیا جاتا ہے اور نظریہ کے معنی ہیں وہ مسئلہ جس میں نظر اور فکر سے کام لیا جائے۔ اردو میں یہ لفظ عموماً اصول یا تھیوری کے مترادف ہوتا ہے لیکن نظریہ عربی کا لفظ ہے اور عربی زبان میں آئیڈیالوجی کے معنی نظریہ نہیں ہوتے۔ 'آئیڈیالوجی' کو جوں کا توں عربی میں رائج کیا گیا ہے یا پھر اس کے معنی 'مذہب'[1] ہوتے ہیں۔ مذہب کے معنی وہ نہیں جو عام طور سے اردو میں مستعمل ہے۔ مذہب کا مصدر 'ذہب' ہے جس کے معنی چلنے کے ہوتے ہیں۔ اس لیے مذہب، راستہ، موقف فقہ وغیرہ کے معنی میں بولا جاتا ہے 'آئیڈیالوجی' کے مذہب کے مترادف ہونے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ آئیڈیالوجی کی طرح مذہب میں بھی صرف فکر، نظر کے عناصر نہیں ہوتے بلکہ عمل بھی ہوتا ہے ایک اور دلچسپ بات قابل توجہ ہے، وہ یہ کہ آئیڈیالوجی کا Ideo اور آئیڈیلزم کا Idea ہم معنی ہیں لیکن Ideology اور Idealism معنوی اعتبار سے تقریباً ایک دوسرے کی ضد ہیں۔

آئیڈیالوجی (Ideology) کا لفظ سب سے پہلے فرانسیسی انقلاب کے دوران فرانسیسی فلسفی (Destutt De Tracy) نے استعمال کیا۔ اس نے لفظ آئیڈیالوجی کو خیالات اور تصورات کی سائنس (Science of Ideas) کہا۔ ٹریسی کا کہنا تھا کہ جون لاک (John Locke) اور (Bonnet De Cindillac) نے تمام انسانی علم کو Idea یا خیالات کا علم کہا تھا اور اس نے 'خیالات یا تصورات کی سائنس' کی اصطلاح انھیں سے اخذ کی ہے۔ ٹریسی کے، خیالات کی سائنس، کا ایک مشن اور مقصد تھا۔ ٹریسی کا مقصد انسانوں کی خدمت کرنا تھا بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ان کے ذہنوں کو تعصبات سے پاک کرنا تھا اور عقل و منطق کی حکمرانی تسلیم کرنے کے لیے

1۔ المورد القریب تالیف منیر البعلبکی

تیار کرنا تھا اور اسی لیے ٹریسی نے فرانس کے عقلی اور سائنسی سماج میں تبدیلی لانے کے لیے تعلیم کا ایک نظام وضع کیا تھا جس کا مقصد فرد کی آزادی اور حرمت کرنے کے اصول سے متعلقین کو آشنا کرنا تھا۔ 1775 سے 1799 تک یہ اصول فرانسیسی حکومت نے بھی اپنائے۔ نپولین نے بھی پہلے آئیڈیالوجی کے ماننے والوں کی جنھیں (Ideologues) کہتے تھے حمایت کی مگر جرمنی سے فرانس کے شکست کھانے کے بعد اس نے آئیڈیالوجی کے ماننے والوں کو اس کا ذمہ دار ٹھہرایا اور ان کے خلاف ہو گیا۔

ٹریسی نے آئیڈیالوجی کے جو اصول پیش کیے تھے ان میں کئی عنصر شامل تھے۔ پہلا اصول یہ تھا کہ کائنات ایک خارجی شے ہے اور تجربہ کی پیداوار ہے اور اسی طرح اسے سمجھنا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ اس میں آئیڈیل یا روحانی عناصر شامل نہیں تھے۔ دوسرے یہ کہ اس میں سماجی اور سیاسی پروگرام شامل تھا اور اس پروگرام پر عمل کرنے کے لیے جدوجہد کرنا اور آئیڈیالوجی کے حامی بنانا ضروری تھا۔ اس کے ماننے والے صرف لوگوں کو ذہنی طور پر اسے منواتے نہ تھے بلکہ باقاعدہ اس کے پیروکار بناتے تھے جو کمیٹڈ ہوتے تھے۔ عام طور سے یہ پروگرام عوام الناس کے لیے تھا مگر دانشوروں کو اس کے فروغ کے لیے خصوصی حیثیت دی جاسکتی تھی۔ 'آئیڈیالوجی' کی یہی اصطلاح تھی جو مطلقیت، اشتراکیت اور فسطائیت وغیرہ کی تھیوری اور عمل کا نام ہو گیا۔

عربی زبان میں آئیڈیالوجی کو مذہب اسی لیے کہا گیا ہے کہ مذہب میں بھی 'آئیڈیالوجی' کے تمام عناصر شامل ہوتے ہیں۔ اس کا ایک سماجی اور سیاسی نظام ہوتا ہے۔ مقصد کمٹ منٹ، عمل، جدوجہد اور اصولوں کی تبلیغ اس کے بھی عناصر ہوتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ مذہب کی آئیڈیالوجی میں مرکزیت، الوہیت، اور روحانیت کو حاصل ہوتی ہے اور اشتراکیت، فسطائیت وغیرہ میں مادی عوامل کو۔

یہ عجیب بات ہے کہ ہیگل اور مارکس دونوں 'آئیڈیالوجی' کی اصطلاح کو پسند کرتے تھے۔ مارکس نے اپنی اور اینگلز کی تحریر (German Ideology) میں کہا تھا کہ آئیڈیالوجی ایسے عقائد پر مبنی ہوتی ہے جس کے ذریعہ لوگ اپنے آپ کو دھوکا دیتے ہیں۔ آئیڈیالوجی میں مفروضہ زیادہ اور سچائی کم ہوتی ہے۔ اسی لیے اسے جھوٹا شعور (False Cinsciousness) بھی کہا گیا لیکن بیسویں صدی میں 'آئیڈیالوجی' کی اصطلاح مارکسزم کا جزولاینفک بن گئی۔ شاید اس لیے کہ جدلیاتی مادیت کی تھیوری نے اسے مفروضوں سے پاک کر دیا تھا۔

'آئیڈیالوجی' کی اصطلاح کی تعریف انسائیکلوپیڈیا برٹینکا میں یوں کی گئی ہے:

> ''آئیڈیالوجی ایک طرح کا سیاسی یا سماجی فلسفہ ہے جس میں عملی عناصر اتنے ہی اہم ہوتے ہیں جتنے کہ اصولی عناصر یہ خیالات کا ایسا نظام ہے جس کے ذریعہ ہم کائنات کی تفہیم بھی کرتے ہیں اور اسے بدلتے بھی ہیں۔''

صاف ظاہر ہے کہ اس میں مقصدیت، ادعائیت، مطلقیت کے اصول اور مواعظی، تبلیغی، عملی اقدام بھی شامل ہوتے ہیں لیکن جب ہم ادب میں نظریہ یا نقطۂ نظر کی بات کرتے ہیں تو اس سے صرف کچھ اصول اور کنسپٹز (Concepts) مراد لیتے ہیں۔ یہ اصول اور کنسپٹز ایک فرد کے بھی ہوسکتے ہیں اور ہم خیال لوگوں کے بھی جو اسے مانتے اور برتتے ہیں۔ اس کی مثال یوں ہے کہ ہم کہیں کہ ادب میں ابہام صحیح نہیں ہے اور ہر تحریر واضح ہونی چاہیے، یا یہ کہ ادبی جمالیات کے لیے ماورائیت اور روحانیت میں یقین ضروری ہے یا یہ کہ ہم افسانے میں اسلوب کو اہمیت دیتے ہیں۔ اجتماعی طور پر ادب کے نظریہ میں سریلسٹ اور فارملسٹ کے، مینی فیسٹو وغیرہ شامل کیے جاسکتے ہیں لیکن اشتراکی مینی فیسٹو نہیں کیونکہ یہ پوری آئیڈیالوجی کو سمیٹے ہوئے ہے جس میں سیاست، اقتصادیات، انقلاب احتساب سبھی عوامل شامل ہیں لیکن ادب براہِ راست کہیں نظر نہیں آتا۔ خالص ادبی نظریہ نقطۂ نظر کا مطلب یہ نہیں کہ ادب کا تعلق فلسفے اور عوام سے نہیں ہونا چاہیے یا اسے معاشرے اور زندگی سے الگ سمجھنا چاہیے۔ ادب کو فلسفہ سے الگ کیا جائے تو وہ صحافت بن جاتا ہے۔ ادب کو صرف معاشرے کے مادی اور سیاسی مقصد کے لیے استعمال کیا جائے تو وہ جمالیات سے الگ ہوجاتا ہے، ادب کو زندگی کا آئینہ کہا جائے تو واقعہ نگاری پر اکتفا کرنی پڑتی ہے۔ ادیب کسی تجرباتی کائنات کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ وہ اپنی کائنات خود تشکیل دیتا ہے۔ صرف بصارت کے ذریعہ نہیں بلکہ بصیرت کے ذریعہ، اس کی کائنات آئیڈیل اور ماورائی بھی ہوسکتی ہے، زمینی اور سائنسی بھی۔ معاشرے کی نشانیات (Semiotics) میں مربوط ہونے کی وجہ سے وہ لفظوں سے بنی ہوئی کائنات کو معاشرے سے الگ نہیں کرسکتا مگر تخلیق و تصنیف کے وقت وہ معاشرے کو بدلنے یا اس کی اچھائیوں اور برائیوں کو اجاگر کرنے یا ان کی عکاسی کرنے کا کوئی ارادہ نہیں رکھتا۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ واقعاتی یا صحافتی تحریریں دلچسپ نہیں ہوتیں۔ ضرور ہوتی ہیں، مگر قاری ان کو پڑھتے وقت صرف باہر کی تصویر کو دیکھتا ہے جس میں اس کے بصارتی تجزیے کا دخل ہوتا ہے۔ قاری ایسی تحریروں میں الفاظ کے ظاہری حسن سے بھی

محظوظ ہوسکتا ہے لیکن ایسی تحریر ادب میں شمار نہیں ہوگی کیونکہ اس کی ساخت اکہری ہوتی ہے اور الفاظ پڑھتے وقت اپنے کو Exhaust کر دیتے ہیں۔ ایک ادیب تخلیق و تصنیف کے وقت نہ ٹیچر ہوتا ہے، نہ واعظ، نہ مصلح، نہ سیاست داں اور نہ مورخ، نہ سائنس داں وہ صرف ادیب ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کے الفاظ میں اور الفاظ سے تخلیق کردہ کائنات میں معاشرے اور اقدار اور عقیدے کی نشاندہی، امیجز اور سمبلز کی صورت میں ہو جائے کیونکہ ادیب معاشرے کی نشانیات (Semiotics) کے جبر کے تحت ہمیشہ رہتا ہے۔

مارکسی مفکرین نے ادب کو آئیڈیالوجی کے تابع کیا اور اسے اقتصادی اور سیاسی افکار کی تبلیغ کا ذریعہ بنایا لیکن خود مارکس کے یہاں 'آئیڈیالوجی' کی اصطلاح کے کوئی مطلق اور متعینہ معنی نہیں ملتے۔ مارکس نے اقتصادیات کو سوسائٹی کی بنیادی ساخت یا Infrastructure کہا ہے، اور فلسفہ آرٹ، ادب کو Super Structure لیکن اپنی تصنیف Eighteenth Brumaire Ouis Bonaparte جو 1952 میں لکھی گئی، مارکس نے سماج کی بنیادی اور بالائی سطح کے رشتے کو مضبوط کرنے کے بجائے سیال اور بالواسطہ کہا۔ کچھ دنوں بعد مارکس نے بنیادی اور بالائی سطح یعنی اقتصادیات اور آرٹ میں بعد اور فاصلے کی نشاندہی کی۔ یہ مارکس نے اس وقت کیا جب اس نے بلند پایہ یونانی آرٹ کو، اقتصادیات کے نہایت ہی ابتدائی دور میں فروغ پانے کا مطالعہ کیا۔ اس طرح مارکس نے آرٹ، ادب، اور اقتصادیات کے غیر متوازن اور سیال رشتے کو، اور ان کے بعد اور التوا کو ریشنلائز کرنے کے عمل کے لیے Homology کی اصطلاح استعمال کی۔ ہومولوجی ایسی مشابہت کو کہتے ہیں جس میں کامن ابتدائی رشتہ کا تعین نہ کیا جاسکے۔ مارکسی مفکرین نے ہمارے دور میں مارکسی 'آئیڈیالوجی' کی اصطلاح کو ریشنلائز کرنے کے لیے ادب اور اقتصادیات کے کمزور رشتے کا تجزیہ کیا۔ آلتھیوسے نے کہا کہ آئیڈیالوجی میں بہت سے تضادات ہوتے ہیں جنھیں ادب کے ذریعہ واضح کیا جاسکتا ہے اور انھیں وسعت بھی دی جاسکتی ہے۔ آلتھیوسے نے ادب کو آئیڈیالوجی کے بندھن سے محدود آزادی کا تصور پیش کیا۔ پیئر ماشیرے نے اپنی تصنیف The Theory of Literary Production (1990) میں ادب اور آئیڈیالوجی کو نتھی تو رکھا ہے مگر اس کا خیال ہے کہ تخلیق و تصنیف میں حقیقت نگاری کے باوجود بہت سی ان کہی باتیں رہ جاتی ہیں کیونکہ آئیڈیالوجی کی بہت سے باتیں ادب سے غیر متعلق ہوتی ہیں اور ان میں تضادات ہوتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ ادب کے نقادوں کو

تضادات کو کم کرنا چاہیے اور درزوں کو بھرنا چاہیے۔ اس فکر میں ڈریڈا کی جھلک نظر آتی ہے۔
ٹیری ایگلٹن اپنی تصنیف Marxism and Literary Production (1990) میں کہتا ہے
کہ'' آئیڈیالوجی کو اگر ایک متعینہ شکل دی جائے اور اسے فکشن کی حد میں رکھا جائے ادب اور
آئیڈیالوجی میں تفاوت اور آئیڈیالوجی کے حدود واضح ہو جاتے ہیں۔ شاید بات صحیح ہے مگر ہم
ایک مقصدی فکشن کی تخلیق کریں گے جو ادبی نقطۂ نظر سے محدود ہوگا۔ ' آئیڈیالوجی اور ادب' کی
بحث میں ہم فرائڈ کے 'لاشعور' کی دریافت کو نہیں بھلا سکتے اور یونگ کے طراز البدائی تمثال کو
نظر انداز نہیں کر سکتے۔ مارکسی آئیڈیالوجی میں اقتصادیات ہی کو نفسیات کی بنیاد بنایا گیا ہے اور
لاشعور یا شعور دونوں سماج کی پیداوار ہیں لیکن فرائڈ کی تھیوری میں 'اِڈ' میں موجود سماج دشمن
خواہشات و رجحانات کے Inhibation اور شعوری Rationalisation سے یہ بات ثابت
ہوتی ہے کہ ادبی تحریروں میں آئیڈیالوجی کی جانب رغبت کے باوجود درز رہ جاتے ہیں یا انھیں
ریشنلائز کیا جاتا ہے اس کا ثبوت یہ ہے کہ ہمارے دور کے ترقی پسند ادیب اور شاعر مارکسی
آئیڈیالوجی سے منسلک اور منضبط رہنے کے باوجود اپنے بورژوا معاشرے، سماجی طبقے، عقیدے
اور دوسرے معاشرتی نشانیات کی ترجمانی کرتے رہے ہیں اور انھیں ریشنلائز بھی کرتے رہتے
ہیں، مثلاً خدا کے وجود سے انکار کرتے ہوئے محمدؐ اور علیؓ کی شان میں قصیدے پڑھنا، حسینؓ کو
انقلابی اور حسینیت کو انقلاب کا سمبل بنانا۔ کربلا کو جبر اور استبداد کی علامت کے طور پر پیش کرنا
وغیرہ، حق اور باطل کے معیار میں اور ہمیشہ حق کی فتح کے باب میں افسانے، ناول اور فلمیں
بھری پڑی ہیں (یہ اور بات ہے کہ سرمایہ دار اور بورژوا طبقے کے حقوق کو نظر انداز کر کے سارے
حقوق اور اقدار عوام کی زندگی کا حصہ بنا دیے گئے ہیں) یہی بات طراز البدی تمثال کے بارے
میں صادق آتی ہے۔ ہمارے آبا و اجداد کی سائیکی کے مختلف نفسیاتی عوامل مثلاً خوف، حسد،
جھگڑا، لڑائی، قتل، موت سب ہمہ وقت ہمارے لاشعور یا اجتماعی شعور میں موجود ہوتے ہیں اور
شاعری اور ادب میں ان کی عکاسی ہوتی ہے۔ ارادی طور پر انھیں Inhibit کرنے کی کوشش
صرف آئیڈیالوجی کے جبر یا ریشنلائزیشن کے ذریعہ کارگر ہوتی ہے۔ نتیجہ یہی ہوتا ہے کہ تحریروں
میں درزیں (Gaps) ملتی ہیں۔ ریشنلائزیشن کے ذریعہ انھیں پُر کرنے کی کوشش کی جاتی ہے
لہٰذا شعور یا لاشعور کے عمل کو Inhibit کرنا آئیڈیالوجی کے جبر کے تحت تو ممکن ہے لیکن تخلیقی
ادب کی راہ میں رکاوٹ ہے۔ مارکس کا کہنا تھا کہ انسانی شعور سماج کے اقتصادی حالات اور

طبقاتی کشمکش سے بنتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو کسی آئیڈیالوجی کو زبردست مسلط کرنا درست نہیں ہے اور ادیب کو اپنے شعور کے تقاضوں کو پورا کرنے میں کسی مقصد، کمٹمنٹ یا ڈائریکشن کی ضرورت نہیں ہونی چاہیے لیکن اس بات کا کیا کیا جائے کہ مارکس نے دنیا کو بدلنے پر بھی زور دیا تھا جو اشتراکی روس کی تقریباً ستر سالہ کوشش کے بعد بھی غیر ممکن ثابت ہوا۔

اشتراکی دور میں روسی حکومت کا ادیبوں اور شاعروں پر آئیڈیالوجی کا جبر اتنا شدید تھا کہ بہت سے ریڈیکل اور اشتراکی موقف کے حمایتی ادیبوں کو ملک بدر کیا گیا یا سائبریا بھیجا گیا۔ اس حکومت کے آخری پندرہ بیس سال ضرور ایسے تھے جب آئیڈیالوجی کے جبر کو کم کر کے پرانے روسی ادیبوں کو Rehabilitate کیا گیا۔ محدود جمالیات، تجرید، علامت نگاری اور Imagination کو ادب میں داخلے کی اجازت دی گئی لیکن ڈیماکلز کی تلوار سے بھی نجات نہ ملی۔ شاید یہی وجہ تھی کہ بہت سے مارکسیوں نے روس سے باہر اور آئیڈیالوجی کے بندھن سے آزاد ہو کر مارکسی اصولوں کے تحت ادب کو فروغ دیا۔

اس بحث سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ آئیڈیالوجی کی افادیت، سیاست، اقتصادیات اور مذہب میں کتنی بھی کیوں نہ ہو ادب کو اس سے آزاد رکھنا چاہیے ورنہ ادب کی رفتار رک جاتی ہے۔ ادب میں نظریہ یا نقطہ نظر، آئیڈیالوجی کی اصطلاح کے مترادف نہیں ہیں۔ بلکہ یہ اصطلاح خالص ادب کی پرانی یا نئی تھیوری کے ردو قبول کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ ادب میں یہ تھیوری کسی ادعائیت کی حامل نہیں ہوتی اور نہ اس کی وجہ سے ادبی تخلیق کسی انجماد اور ٹھہراؤ کا شکار ہوتی ہے۔ ادبی نظریہ Flexible ہوتا ہے، نئی فکر اور فلسفہ، نئی دریافت اور انکشافات ادبی نظریہ یا نقطۂ نظر کو بدلتے رہتے ہیں۔

(اپریل 1994)

○

(آراء (2): فہیم اعظمی، اشاعت 1997، ناشر: مکتبہ صریر، 14 سی، بلاک 20، فیڈرل 'بی' ایریا، کراچی 75950)

ادب، آئیڈیالوجی اور نظریے پر کچھ باتیں

جب سے مغرب کی ہوا، مشرقی ادبی صورتوں میں داخل ہوئی ہے، تب سے برابر، ادب، نظریہ اور آئیڈیالوجی، کی بحثیں ہوا کرتی ہیں۔ یہ باتیں، مغربی، ادبی افکار سے پہلے بھی کسی نہ کسی شکل میں ہوتی رہتی تھیں مگر یہ بہت مرکوز ڈھنگ کی نہ تھیں۔ نہ بہت pointed اور نہ مجموعی طور پر ان کا اظہار ہوتا تھا۔ حالی پہلے ناقد ہیں جنہوں نے، ان صورتوں کو مجتمع کر کے، انہیں ایک رخ دے دیا۔

الہ آباد، ادبی سطح پر ایک ذو نظریاتی شہر رہا ہے اور آج بھی ہے۔ یہ صورت ہندی ادب میں بھی ہے اور اردو میں بھی۔ اردو میں یہیں سے ترقی پسند ادبی تحریک کا منچ بنا اور جدیدیت کو بھی الہ آباد ہی سے فروغ ملا۔ یہ بات اس لیے لکھی جا رہی ہے کہ حال ہی میں یہاں ایک ادبی نشست میں کہا گیا (جو بات پہلے بھی کہی جاتی رہی) کہ ادب کو نہ کسی نظریے کی ضرورت ہوتی ہے اور نہ آئیڈیالوجی کی بلکہ ادب کو بالکل آزاد فضا میں سانس لینا چاہیے۔ ہم بھی بہت کچھ، اس کے موئید ہیں مگر کچھ ضابطوں اور قید و بند کے ساتھ۔

آئیڈیالوجی یا نظریئے کے بغیر، ادب کی تخلیق ممکن نہیں

آئیڈیالوجی یا نظریے کا مطلب یہ ہے کہ جب بھی ہم ادب تخلیق کرتے ہیں تو ہمارے سامنے اپنی اور انسانی زندگی بسر اور پیش کرنے کے کچھ ضابطے یا خواہشات ضرور ہوتے ہیں کہ ادب کو ایسا ہونا چاہیے؛ ادب میں ہمیں اس طرح کی پیش کش پسند ہے یا ادب کو آنکنے کے لیے، اس میں داخل تمام صورتوں کا جائزہ لینا ضروری ہے، جو، ادب پر اثر انداز ہوتی رہی ہیں۔ ترقی پسندی نے اس سلسلے میں چند باتیں یہ کہیں کہ ہر ادب اپنے زمانے، اپنے سماج، اپنی تاریخ اور اپنے

دور کے لوگوں کی دلچسپیوں کا مظہر ہوتا ہے۔ اس لیے ہم جب بھی ادب پر غور کریں تو، ان صورتوں کو چھوڑا نہیں جا سکتا۔ دوسری بات ترقی پسندوں نے یہ کہی کہ انسانی زندگی، کبھی بھی، ایک جگہ پر ٹھہری نہیں، بلکہ ارتقائے حیات، اسے مسلسل حرکت میں رکھتا ہے اور جیسے جیسے زندگی میں حرکت ہوتی رہتی ہے، زندگی آگے بڑھتی جاتی ہے، خواہ، زندگی ساجی تجربے اور برتاؤ کے نئے طریقوں سے آگے بڑھے یا سائنس کی مدد سے نئے انکشافات کے سبب۔ اور یہ اسباب تمام وکمال، مادی وسائل ہی سے وجود میں آتے ہیں اور جیسے ہی نئے انکشافات ہوتے ہیں، ہر پرانا تجربہ اور پرانے طور طریقوں کا بدلنا لازمی ہے۔ یہی تبدیلی، ایک عام تفہیم کے لیے جدلیت ہے جو زندگی کے ساتھ ادب میں بھی نفوذ کرتی ہے۔ اب اگر آج کے حالات، ادب میں یہ محسوس کر رہے ہیں کہ فکر، سوچ اور طریق کار میں تبدیلی آ رہی ہے اور اس کی اظہاریت بھی اپنے نئے طریقے اختیار کر رہی ہے تو یہ احساس، ترقی پسندی کے عین مطابق ہے کہ نئی زندگی میں ایک بدلاؤ ہے اور اسی کے مطابق، ادب اور فکر، سب کو بدلتے رہنا چاہیے۔ جدلیت اور کیا ہے؟ اور یہ طریق کار اور بدلتے رہنے کا ادراک جیسے بھی پیدا ہوا، اس کو اختیار کر لینا چاہیے۔ یہ تو یہ ترقی پسندی ہی کا اصول لیکن اگر کسی کو ترقی پسند نام سے چڑھ ہے تو وہ جو چاہے نام اختیار کر لے مگر یہ طریق کار، ترقی پسند ہی رہے گا۔ اب اگر ادب، زندگی کے مسلسل ارتقاء پذیر ہونے اور مسلسل بدلتے رہنے کا تصور رکھتا ہے اور اسی نقطۂ نظر کے ساتھ، ادب کی تفہیم کی فکر کرتا ہے، تو یہی آئیڈیالوجی ہے اور یہی نظریہ ہے۔ اور اس کا اندازہ کرتے رہنا، کسی ایک نقطۂ نظر کے ساتھ چلنا ہوا۔ یہ کوئی پابندی تو نہیں۔ اور اگر ہے تو یہ بدلتی ہوئی زندگی کا جبر ہے، ان سائنسی صورتوں کا جبر ہے جو آپ کو بدلنے پر مجبور کر رہی ہیں۔ اب کوئی چاہے تو، اس کا انکار کر سکتا ہے کہ ہم ان بدلتی ہوئی صورتوں کے لازمے کو نہیں مانتے۔ ہم نہیں مانتے کہ، ان نئے انکشافات سے انسانی سماج اور زندگی میں کوئی تبدیلی آ رہی ہے۔ یہ آپ کو اختیار ہے، جیسا کہ جدیدیت یعنی ماڈرنزم نے کیا، اگر چہ یہ تبدیلی، تاریخ کا بھی ایک حصہ ہے اور اس سماج کا بھی جس میں اور جس کی کوششوں اور سوچ نے اسے پیدا کیا ہے۔ لیکن یہی بات جب مغرب کے نئے مفکرین، ذرا ساؤنڈ رفل بنا کر کہہ دیتے ہیں تو مشرق میں خاص طور پر لوگ اسے ادب اور تنقید کی ایک نئی دریافت سمجھنے لگتے ہیں۔ مثلاً جب رولاں بارتھ نے مصنف کا انکار کیا تو یہی کہا کہ مصنف تو کچھ نہیں ہے۔ جو کچھ اس نے پیش کیا ہے، وہ تو سب کلچر ہے اور متعدد تہذیبی صورتوں کے دھاگوں (tissues)

ہی کی پیش کش ہے۔ اس طرح کوئی تخلیق کسی مصنف کی ہی نہیں سکتی۔ (ایک طرح سے مصنفین، کلچر اور تہذیب کو ڈھونے والے مزدور ہیں اور جو کچھ وہ لاتے ہیں، وہ ایسی صورتیں اور تبدیلیاں ہیں جو زندگی اور تہذیب میں ہوتی رہتی ہیں۔ اس طرح تخلیق کا متن، مصنف کا اپنا کہاں ہے؟) ترقی پسندی نے بھی یہی بات کہی تھی کہ ادب میں جو کچھ آتا ہے وہ انسانی زندگی، سماج، تہذیب، انسانوں کے کلچر اور ان کی تاریخ کے اتار چڑھاؤ سے آتا ہے اور جب ادیب اپنے شعور سے انہیں اکٹھا کر کے ادب میں پیش کرتا ہے تو وہ انہیں سب صورتوں کا محاسبہ ہے اور یہ کام مصنف اور ادیب ہی کرتے ہیں، جو کبھی ان اجتماعی صورتوں کو انفرادی ڈھنگ سے بھی پیش کرتے رہتے ہیں۔ جنہیں پیش کرنے کے ان کے اپنے طریقے ہوتے ہیں جن پر ان کا ذہنی میک اپ، گرفت، رویے اور ذہنی تنظیم مستزاد ہوتے ہیں۔ جو کلچر کی رفتار، حالات، اور فکری اور سماجی ضرورتوں کی باخبری کو بھی اپنی تحریروں میں لپیٹ لیتے ہیں۔ یہی صورت آئیڈیالوجی اور ادب کی پرکھ کو ایک نقطۂ نظر دیتی ہے۔ اسی کو کوئی چاہے تو ادبی منشور، پابندی، ترغیب، رویہ، جو چاہے کہہ لے۔ اس میں تخلیق کار نہ کسی محاصرے میں ہوتے ہیں اور نہ انہیں کوئی تحکیم یا پابندی سے وابستہ کرتا ہے۔ ہاں ہم خیالی، اور ایک طرح کی دلچسپی ضرور کچھ تخلیق کاروں کو ایک اسٹیج پر لے آتی ہے۔ مگر ترقی پسندی، یا کوئی بھی ادبی نظریہ، رولاں بارتھ صاحب کی طرح، مصنف، ادیب اور تخلیق کار کا انکار کس طرح کر سکتے ہیں؟ کیوں کہ، یہ ادیب، شاعر اور تخلیق کار ہی تو ہیں جو اپنے دور کے حالات، عمدگی، نقص، ظلم و جور اور جبر و سیاست سب کو اکٹھا کر کے قاری اور سماج کے حساس اور باشعور لوگوں کے سامنے پیش کرتے ہیں۔ ادیب اور مصنف ہی، سوسائٹی کی ہر طرح کی کمیوں، سازشوں، خوب و زشت، سب کی آگہی، قاری کے لیے فراہم کرتے ہیں۔ زندگی کی اس دیانتداری کے اس خلوص اور حقیقت کے ساتھ، جیسا کہ وہ ایک بہتر سماج بنانے کے لیے ایک وقتِ موجود میں چاہتے ہیں۔ بس یہی، ان کا نظریہ حیات اور آئیڈیالوجی ہوئے۔ یہ آئیڈیالوجی، بدل بھی سکتی ہے اور بدلتی بھی رہتی ہے، جب بھی زندگی، تاریخ اور بدلتا ہوا سماج، ادیب اور شاعر کو تبدیلی کے لیے متوجہ کرتا ہے اور کبھی کبھی مجبور بھی کرتا ہے۔ آخر تخلیق کار کا زندگی اور ادب کے لیے کوئی نہ کوئی نظریہ تو ہوگا ہی اور پھر کسی شکل میں، زندگی کی کچھ صورتوں سے دلچسپی اور وابستگی تو ہوگی۔ یہی اس کا اپنا نقطۂ نظر بھی ہوا اور ایک بڑے گھیرے میں، اجتماعی روپ میں، آئیڈیالوجی بھی۔ کوئی تخلیق محض ہوا میں بھی تو گرہ نہیں لگاتی؟ ہاں ادیب کو اپنے انتخاب نظر کی

آزادی ہونی چاہیے۔ اور اسے اظہاریت کی بھی آزادی ہونی چاہیے مگر منظوری اور نامنظوری کا حق تو بہر حال قاری کا ہوتا ہی ہے۔ اگر ادیب، اپنی تخلیق کے لیے آزاد ہے تو قاری بھی اپنے ردوقبول کے رویے اور حق کے لیے آزاد ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ادیب کیوں کسی ڈکٹیشن پر ادب تخلیق کرے؟ وہ یہ کیوں فرض کرے کہ، انسانی ارتقاء کے تمام راستے ختم ہو چکے ہیں۔ اب صرف موت ہی ایک راستہ انسان کے لیے باقی ہے۔ لیکن اگر کوئی انفرادی طور پر یہی سوچتا ہے تو، اسے اپنے خیالات کو پیش کرنے کی آزادی ہے۔ مگر وہ یہ دباؤ تو نہیں ڈال سکتا ہے کہ تمام لوگ اس مفروضے کو مان لیں اور یہی ادب اور زندگی کی آج کی آئیڈیالوجی ہے۔ اسی طرح، صرف، ابہام، علامتیں اور لایعنیت ہی ادب ہیں، باقی سب، ادب سے خارج ہیں۔ ادھر ماس میڈیا نے، حرف وتحریر کو بے ضرورت بنادیا ہے۔ زندگی ہی کی طرح، میڈیا، حرف وتحریر کو بے معنی اور لغو ثابت کرنا چاہتا ہے۔ اگر چہ انسانی تاریخ میں صرف تحریر ہی باقی رہتی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ اب ماس میڈیا اسے کیپسول میں بند کر کے باقی رکھے اور پھر یہ جاری کرے کہ اگر کیپسول میں زندہ رہنا چاہتے ہو تو حرف وتحریر کا ساتھ چھوڑو۔ ہمارے ساتھ ''آوازوں اور تصویروں'' میں زندہ رہنے کے لیے آؤ۔ اور جب ایک کثیر تعداد میڈیا کی ہم خیال اور اس ڈکٹیشن (Dictation) کی مؤید ہو جائے گی تو پھر یہ تصور بھی آئیڈیالوجی بن سکتا ہے کہ حرف وتحریر بیکار کی چیزیں ہیں۔ صرف آوازوں اور تصویروں کے ساتھ ادب پیدا بھی ہوسکتا ہے اور باقی بھی رہ سکتا ہے۔ اب اس میں آئیڈیالوجی کے اندر بھی ایک آئیڈیالوجی یہ پیدا ہوسکتی ہے کہ یہ ''آوازی اور تصویری'' ادب، زندگی کے کس نقطۂ نظر کے ساتھ چلے گا۔ گویا یہ ''آئیڈیالوجی کے اندر آئیڈیالوجی'' ہوئی۔ اس طرح کوئی فکرِ انسانی آئیڈیالوجی سے خالی نہیں رہ سکتی۔ رہ گئی منشور کی بات تو جو بھی تحریک، یہ کہتی ہے کہ، اگر ہم سے تحسین حاصل کرنا چاہتے ہو تو اور ہمارے میڈیا میں اشاعت چاہتے ہو تو اس طرح کا ادب پیدا کرو جیسا ہم چاہتے ہیں، تو یہ دباؤ، دھونس، لالچ اور دھمکی، منشور کیوں نہ ہوئی؟ جیسا کہ جدیدیت، کے فروغ کے دور میں ہوا؟۔ 'شب خون' میں وہی چھپ سکتا ہے، جو، ان کی آئیڈیالوجی کے فریم ورک میں تخلیقِ ادب کرے۔ کیا یہ شرطیں، شاعر اور ادیب کو آزاد چھوڑ دیتی ہیں؟ (اگر چہ شاعر اور ادیب بھی اس دو چہروں والے دور میں بہت ہوشیار ہو گئے ہیں۔ وہ بھی ہر طرح کی آئیڈیالوجی ماننے والوں کے ساتھ ہو جاتے ہیں، جب اور جہاں ان کو اپنی تخلیقات چھپوانی ہوتی ہیں۔ ان میں نئے اور پرانے سبھی طرح کے تخلیق کار

ہیں۔ یہ افسوس کی بات ہے، مگر ہے۔) اس میں آزادی کہاں رہی؟۔ پھر یہ کیا ہے کہ جو لوگ انسانی زندگی اور انسان کے بحران کی باتیں کریں وہ ادیب اور شاعر نہیں ہو سکتے کیوں کہ اس طرح وہ فن سے بیگانہ ہو جاتے ہیں اور ان کے خیال میں (جدید ادبی مصنفین کے خیال میں) اس طرح ''اظہارِ ذات'' اور ''آدمی کی انفرادیت'' گم ہو جائے گی۔ مگر یہ بھی ایک طریقِ کار ہوا جو آئیڈیالوجی تک پہنچتا ہے۔ ذرا اصل بحث سے ہٹ کر عام ادیب سے ایک بات ایکانت (Aside) میں بتا دوں کہ ان بدلتی ہوئی آئیڈیالوجی میں ایک وقتی اور لمحاتی مفاد پرستی بھی ادھر کچھ دنوں سے داخل ہوگئی ہے جس کا جدیدیوں نے خوب استعمال کیا ہے اور یہ ہے یونیورسٹیوں کی ملازمتوں کی پالیٹکس۔ نیا ناقد یا، ادیب، جو بھی یونیورسٹی کی ملازمت چاہتا ہے تو ہمارے ہم خیال بن جاؤ اور ملازمت حاصل کرو۔ امیدوار بھی دوسری طرف خاصا ہوشیار ہے۔ وہ ماہرین کا پتہ لگا کر، اسی کا ہم خیال کچھ دنوں کے لیے بن جاتا ہے اور جب اس کا کام نکل جاتا ہے تو پھر یہ دیکھتا ہے کہ اسے اشاعت کہاں اچھی ملے گی۔ یہ باتیں یونیورسٹی سے باہر کے لوگ کم جانتے ہیں۔ ایک امیدوار جو بظاہر صوفی صافی بنتے تھے، جب ایک مارکسی مزاج رکھنے والے ادارے میں پروفیسری کے امیدوار کو یہ معلوم ہوا کہ ان کی سلیکشن کمیٹی کا ایک بے حد بااثر پروفیسر مارکسٹ ہے تو وہ بھی مارکسٹ بن گئے۔ اب یہ ہماری بدنصیبی ہے (اردو والوں کی بھی اور ہندی والوں کی بھی) کہ برِصغیر میں ادب سے دلچسپی رکھنے والے عام طور پر یونیورسٹیوں ہی میں ہیں۔ اگرچہ کبھی کبھی اس کے برخلاف بھی ہوتا ہے۔ یہ بات یونہی بر سبیل تذکرہ لکھ دی گئی ہے۔ بھلا آئیڈیالوجی، یہ کہاں ہوئی۔ یا آئیڈیالوجی، اتنی معمولی چیز نہیں۔ بہر حال ہم پھر اپنی ابتدائی بات کا سرا پکڑتے ہیں کہ آئیڈیالوجی اور نظریے کے بغیر، ادب پیدا نہیں ہو سکتا چاہے وہ positive ہو یا negative۔ سماجی اور سیاسی مزاج رکھنے والا ہو یا جمالیات اور فن کی پچ کرنے والا۔ یہاں positive سے مطلب، زندگی کی مثبت قدروں کا حامی اور negative زندگی کی مثبت قدروں کا منکر۔ تو ترقی پسند، زندگی کی مثبت قدروں کے ساتھ چلتی ہے اور یہی اس کی آئیڈیالوجی ہوئی۔

کوئی آئیڈیالوجی حتمی اور مطلق نہیں ہوتی۔ اسے تاریخ، سماج کا ارتقاء و تنزل اور وقت کا الٹ پھیر بدلتے رہتے ہیں:

کوئی آئیڈیالوجی، حتمی اور مطلق ہو ہی نہیں سکتی۔ زمانہ، تاریخ، تجربے اور ضرورتیں

(needs) بدلتی رہتی ہیں۔ پھر، نتیجے اور اعمال کا محاسبہ اس میں سے افادی اور غیر افادی صورتوں کی نشاندہی بھی کرتا رہتا ہے اور کبھی کبھی تضادات، ایک نیا تجربہ اور نتیجہ نکالتے ہیں۔ ارتقائے حیات کے لیے ایجابی صورتوں ہی کا انتخاب کیا جاتا ہے اور منفی صورتیں چھوڑ دی جاتی ہیں۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ منفی صورتوں کو، ایجابی شکل دینے کی کوشش کی جاتی ہے مگر یہ کوشش بہت دور تک نہیں چل پاتی ہے۔ سماج کے تاریخی ارتقا میں، ارتقا اور تنزل، دونوں صورتیں شامل ہوتی ہیں۔ جدلیت (Dialecticism) ان کی پہچان بھی کراتی جاتی ہے اور ارتقائی صورتوں کی وضاحت بھی۔ ادبی تخلیق اگر جدلیات کے ان اصولوں کو نظر میں نہیں رکھتی تو ارتقائے حیات اور تاریخ و زمانہ، کی رواروی میں اسے دھوکا ہوتا ہے اور اسی لیے کوئی تلاش، دریافت، فلسفہ وفکر یہاں تک کہ تجربہ بھی آخری اور حتمی نہیں ہوتا۔ اس کا استعمال، برتاؤ اور پرکھ اسے حمایت یا انکار کی منزل میں لاتا اور تسلیم یا Reject کراتا رہتا ہے۔ اگر تجربے اور فلسفہ وفکر میں وقت اور سماج کے ساتھ چلنے اور تبدیلیوں سے باخبر ہو کر اپنے طریق کار کو تبدیل کر لینے (Revise) کی صلاحیت نہیں ہوتی تو یہ ناکامیاب ہو کر تاریخ کے عجز خانے میں چلے جاتے ہیں۔ ترقی پسندی یہی ہے کہ وہ ان صورتوں سے باخبر رہے اور حسبِ ضرورت اپنے کو تبدیل کرتی رہے۔ تمام ادبی تخلیق کا مسالہ انسانی زندگی کی زمینی صورتوں سے حاصل ہوتا ہے۔ جس پر ضرورت، تخیل، ہیئت اور اظہاریت کا رنگ وروغن چڑھایا جاتا ہے۔ ضرورت، وقت کا دباؤ، اور محرومیاں بھی کبھی کبھی پیدا کرتے ہیں جیسا کہ مغرب میں آج تانیثیت (Feminism) کی شیرازہ بندی (cristalization) اور آئیڈیالوجی وجود میں آئی جب عورتوں کی ادبی دنیا نے محسوس کیا کہ مردوں کی بنائی ہوئی ادبی آئیڈیالوجی میں عورتیں یا تو ہمیشہ neglect کی جاتی رہی ہیں یا، ان کی پیش کش دبی کچلی (subdued) یا محض ہیروئن کی شکل میں لطف لینے کے لیے ہوا کرتی، یا انہیں ہر جگہ ثانوی صورتوں میں پیش کیا جاتا۔ اب تانیثی ادب اور اس کی آئیڈیالوجی کی تمام طاقت، اسی احساس neglect وجود کو منوانے کی کوشش اور فکر سے پیدا ہوئی ہے۔ اب اس کے برتاؤ، پہچان اور ابلاغ کی صورتوں میں اتار چڑھاؤ تو آسکتے ہیں مگر یہ احساس، ایک male dominated ادبی منصوبوں، منضبط ادبی نظام میں ایک توڑ پھوڑ تو یقیناً ہے اور اس طرح ایک بنی بنائی ادبی صورتوں اور آئیڈیالوجی میں تانیثیت، ایک نئی ہوا اور آئیڈیالوجی بنتی ہے۔ اب تانیثیت کے زیر اثر جو تخلیقات وجود میں آرہی ہیں، ان میں تخلیقیت کے اصولوں، تحریم، اخلاقیت اور اظہاریت یہاں تک کہ جمالیاتی تجربوں،

مذاق، تسلیم اور انکار سب کے زاویے اور طریقے بدلیں گے۔ تخلیقیت، کوئی مطلق صورت نہیں کہ ادب ہو یا فکر اور ادراک ادب سب کچھ حرکی ہے اور تبدیلی کی زد میں ہے۔

تخلیقیت صرف تخلیقیت نہیں۔ نہ وہ مجرّد ہے، نہ صرف ہیئت، نہ ذات پرستی اور نہ ابہام:

یہ خیال کہ تخلیقیت، صرف تخلیقیت ہے، یعنی صرف تخیل پرستی، تخیلی اڑان، لفظوں کی نئی تخلیق یا استعارہ بندی اور تزئین کاری ہے، کیوں کر ممکن ہے؟ ادب کی اصل صورت تو اس مواد سے ظاہر ہوتی ہے، جو تخلیق میں پیش کیا گیا ہے کہ ساری باتیں تو زندگی سے ہی پھوٹتی ہیں اور زندگی کے لیے ہوتی ہیں۔ کچھ چھپاؤنی کے لیے بھی جو تہدید کے راستوں سے بھی آتی ہیں، کچھ تاسف اور عبرت کے راستوں سے۔ کچھ اقدام کے لیے جو ایجادات اور تجربات کے راستوں سے اور کچھ محض، حظ اور تحیر کے لیے۔ او. یہ ساری ہی صورتیں زندگی کے لازوال محلول میں شامل ہیں۔ انہیں کا تو اظہار تخلیقیت ہے؟ تخلیقیت، اس کے علاوہ اور کیا ہے؟ خالص تخلیقیت کیا ہوئی؟ اگر تخلیقیت ذہنی اپج ہے جو زندگی کے مسائل سے پھوٹی ہے تو صرف مجرّد تخلیقیت کس طرح کی ہوگی؟ اب رہ گئے مسائل حیات تو یقیناً اس کے لیے تخلیق کار آزاد اس حد تک ہے کہ وہ جیسا مواد چاہے زندگی سے لے اور جس طرح چاہے پیش کرے، مگر زندگی کے لیے جواب دہ تو اسے ہونا ہی ہے کہ وہ حیات انسانی کی تعمیر اور ارتقاء کے لیے اپنی صلاحیتوں کا استعال کر رہا ہے یا صرف، ایک نیا 'اشغلہ' چھوڑ کر الگ ہو جانا چاہتا ہے کوئی، اسے معتبر سمجھے یا نہ سمجھے۔ پھر آزادی میں بھی کچھ حدیں تو ہیں ہی پھر جیسے ہی زندگی کی طرف تخلیق کا کوئی نقطۂ نظر بنتا ہے، وہ آزادی جسے مطلق العنانی کہتے ہیں ختم ہو جاتی ہے۔ اگر نئی نسل کے کچھ ادیب یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ ہم کسی باڑے میں نہیں جائیں گے (ادبی باڑے، جو ادیبوں نے بنا رکھے ہیں۔ کچھ تو محض ہم خیال ہو کر اور کچھ ادبی سیاست کی بنیاد پر) تو یہ بھی ایک نقطۂ نظر تو بہر حال ہوا۔ اور کسی فکر اور طرز کے ساتھ نہ ہونے کا فیصلہ بھی تخلیق کی ایک آئیڈیالوجی تو بہر حال بنتی ہی ہے، معمولی ہی سہی۔ رہ گئی اظہار ذات کی بات، تو یہ بھی جدیدیوں کا ایک کلیشے تو تھا ہی (جو چند دنوں بعد ہی مر گیا) تخلیق میں ہمیشہ سے تخلیق کار کی ذات کسی نہ کسی شکل میں بہر حال شامل رہتی ہے۔ تخلیق کار کے ادبی اور تہذیبی ایقان، اس کی فکر، اس کا مسالے کا انتخاب اور اس

مسالے کا پروجکشن اور اس پروجکشن کے پیش کرنے کا اپنا طریقہ، یہی تو اس کی ذات کا اظہار ہوا اور اسی میں اس کی ذات بھی نہاں رہتی ہے۔ الگ سے ذات اور کیا ہوئی؟ ادب کو صرف رولاں بارتھ، سوسیئر، لاکان، فوکو، لیوی اسٹراس، جیکب سن یا پھر phatic (رابطے کا عمل)، emotive (جذباتی) conative تفہیمی عمل یا metalangual (فوق لسانی) یا جیکبسن کے poeticalness اور structuralism (ساختیات)، Deconstruction (ردتعمیر) کے اصولوں پر پرکھنا یا تخلیق کرنا بھی تو ایک طرح کا ڈکٹیشن یا نظریۂ ادب ہوا؟ یا پھر جدیدیوں اور لسانیاتی نقطۂ نظر ہی سے ادب کو پرکھنا بھی تو ایک فیصلے اور نقطۂ نظر کے ساتھ چلنا ہوا۔ ایسی صورت میں خالص تخلیقیت کیا ہوئی؟ اور محض Formalism (ہیئت پرستی) کے سہارے ادب کو لے کر چلنا، کس طرح کسی نقطۂ نظر اور باڑے سے الگ اور آزاد رہنے کا عمل ہوگا؟ ہیئت پرستوں نے ایک وضاحت یہ بھی کی ہے کہ ہم پر جو اعتراض ہے کہ ہم مسالے یعنی matter کو نظرانداز کرتے ہیں، یہ صحیح نہیں ہے۔ ہم معنی سے زیادہ طریق اظہار کی شعری کیفیات کو نظر میں رکھتے ہیں جو ایک تلطّف اور حظ کی طرف تخلیق کو لے جاتا ہے[1] کوئی بھی اچھا ادب اس کا کہاں انکار کرتا ہے یا کرسکتا ہے کہ وہ کیفیت اور ادبی خوبیوں کی پروا نہیں کرتا کہ پھر ادب کی تقدیس اور اس کا حسن ہی کیا رہا، مگر فکر اور نقطۂ نظر، تخلیق سے مظاہر، تاثر اور نقطۂ نظر کی مرکوزیت کا تو تقاضا کرتے ہی ہیں کہ تخلیق، قاری یا سامع کو کدھر لے جانا چاہتی ہے یا اس سے تخلیق کے کیا تقاضے ہیں؟ یا کوئی تقاضہ نہیں۔ قاری یا سامع، تخلیق کو پڑھ کر یا سن کر محض تالیاں بجاتا پھرے اور زندگی کی ان صورتوں کو وہ دیکھے جو زندگی کو جہنم بنائے ہوئے ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ادیب یہ طاقت تو نہیں رکھتا کہ ان صورتوں کو وہ دیکھے جو زندگی کو جہنم بنائے ہوئے ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ادیب یہ طاقت تو نہیں رکھتا کہ ان صورتوں اور کمیوں کا کچھ ازالہ کرسکتا ہے مگر، وہ اپنے قلم کی طاقت سے کم از کم سماج میں رہنے والوں کو ان کمیوں اور ان مصائب کی طرف متوجہ تو کرہی سکتا ہے اور یہی تخلیق ادب کا مقصد ہوتا ہے، اور جیسے ہی تخلیق، کسی مزاج کی اظہاریت، کی طرف متوجہ ہوتی ہے، اس میں ایک نقطۂ نظر کا پیدا ہوجانا لازمی ہے جو ایک بڑے فریم ورک میں آئیڈیالوجی بن جاتا ہے۔ پھر فن ہو یا فکر سب کے دائرے اور اصول ہیں ہر جگہ ایک مشروطیت بھی ہے۔ ہر طرح کی آزادی کہاں ہے؟ فارملسٹ جیکبسن نے بھی یہ بات کہی تھی،

---

1. Literary Theory Today- Edited by Petter Collier and Helga Geyer - Ryan

کہ ہم آرٹ کی علاحدگی (زندگی سے) پر تو زور نہیں دیتے۔ ہم تو یہ کہتے ہیں کہ جمانیات کی کار فرمائیوں اور آزادیوں کو بھی نظر میں رکھو[1] مجموعی طور پر، انسانی زندگی اور فکر اور اس کے ساتھ فن کو بھی ایک ضابطے کے تحت بہر حال رہنا ہی پڑتا ہے۔ ہیئت پرستوں سے بھی خارجی عوامل کا یکسر انکار کہاں ممکن ہوسکا؟ اور ان سے بھی جو لسانی تشکیل ہی پر ہر وقت نظریں گڑائے رہتے ہیں اور ادب کے تاثر اور اس کی شجریاتی توسیع کو اہمیت نہیں دیتے۔ وہ جو صرف، ادب میں متنیت ہی کے قائل ہیں کہ بہر حال متن کی تدوین بھی تخلیق ہی کرتی ہے اپنے تمام لوازم، مجبوریوں اور کیف وکم کے ساتھ۔ لیکن متن میں بھی تاریخ وقت کا ذوق، ادبی پابندیاں، چلن، دباؤ، سب کچھ موجود ہوتا ہے چاہے وہ فسانۂ عجائب ہو یا فورٹ ولیم کالج کے ڈکٹیشن پر لکھی جانے والی داستانیں۔ رہ گئی ذات پرستی اور انسانوں یا ان کی سوسائٹی سے بے تعلقی کی بات، تو جدیدیت کی ناکامیابی ہی، اس کا جواب ہے۔ تخیل کی اڑان حسن وخوبی کے ساتھ ادب کی پیش کش، شعری اور ادبی لوازم اور زندگی کے مسالے کی راست یا پیچیدہ آگہی کی تجذیب اور اظہاریت کے بغیر، ادب کی تخلیق کا تصور کرنے والے محض utopion یعنی ادبی ہوائی قلعے تعمیر کرنے والے ہیں۔ یہ ادبی حقیقت ہر دور میں اپنے جدلیاتی اصولوں کے تحت تسلیم کی جاتی رہی ہے اور یہی ادبی تخلیقی حقیقت ہے۔ یہ نہ تو منصوبہ بندی ہے نہ نظریے کی مطلقیت اور نہ ہی کوئی ادّعائیت بلکہ ہر دور کے ادب کے شجریاتی ارتقا کی لازمی صورت ہے۔ یہ ہر ادب کا اپنا منصوبہ ہے، کسی کا تیار کیا ہوا نہیں۔ اسی میں تکثیریت بھی ہوگی۔ تہذیبی حوالے بھی اور تہ بہ تہ معنی خیزی کا عمل بھی اپنے تمام حسن، ادبی جمالیات اور فکری نشیب وفراز کے ساتھ تخلیق کو اپنے حصار میں لیے رہتا ہے۔

روشن خیالی نہ تو کوئی پروجیکٹ ہے اور نہ یہ کہ وہ ناکامیاب ہو چکی ہے:

یہ تو کہنا بہت مشکل ہے کہ کیا کبھی کوئی غیر طبقاتی سماج پیدا ہو سکے گا یا نہیں۔ کیا کبھی انسان استحصال سے چھٹکارہ پاسکے گا؟ مگر غیر طبقاتی سماج کی کوشش اور استحصال کی آگہی انسانی زندگی کو کم از کم، غلاموں اور بردہ فروشوں کے دور سے باہر نکال لائی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ بردہ فروش انسان کو ذہنی اور معاشی طور پر، اب بھی غلام بنانے میں کوشاں ہیں اور زیادہ تر انہیں اس

1. Autonomy of the Aesthetic Functions.

مسئلے میں کامیابی حاصل ہو بھی جاتی ہے۔ روشن خیالی کا یہ احسان ہے کہ اس نے اسے آزادی دلائی جب جب اس پر پابندیاں لگائی گئیں۔ سبط حسن نے اپنی کتاب ''نویدِ کفر'' میں اس کا تفصیلی تذکرہ کیا ہے کہ روم میں کس طرح عبادت پر پابندیاں تھیں اور عبادت کرنے والے عیسائیوں کو قیصر روم کس طرح پھانسی کی سزا دیتا تھا کہ حضرت عیسیٰؑ کی تعلیمات سے قیصر روم کی اقتدار کم ہوتا تھا۔ لیکن جب قدرے روشن خیال شہنشاہ قسطنطین (274 تا 337 بادشاہ ہوا تو اسی نے اعلان کیا کہ عبادت کی آزادی سے کوئی شخص محروم نہیں کیا جائے گا۔'' پاپائے روم کو عیسائیوں کا روحانی پیشوا تسلیم کرلیا گیا۔ کلیسا کا دورِ اقتدار شروع ہوگیا۔'' روشن خیالی، حریتِ فکر، ضمیر کی آزادی اور اظہار رائے کی آزادی کا پرچار کرتی رہی ہے اور کرتی رہے گی۔ یہ عام انسان کے مفاد کی بات ہے مگر حکومت اور سیاست کو یہ بات پسند اس لیے نہیں آتی کہ اس آگہی سے انسانوں کو بے وقوف نہیں بنایا جاسکتا ہے۔ وہ روشن خیالی کو کیوں کر اور کیسے پسند کرسکتا ہے، دوسروں اور صاحبان اقتدار کے چشم و ابرو کے اشاروں پر چلتا ہے۔ وہ روشن خیالی اور آگہی سے جس قدر دور لے جائے گا، اسی قدر اقتدار پرستوں کا فائدہ ہے۔ سوچنا، شک کرنا، یا انکار، اقتدار کی مخالفت ہے۔ جرأت و بیباکی، تلاش و جستجو، تفتیش، روشن خیالی کے اصل اصول ہیں اس لیے ان اصولوں کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنا چاہیے۔ اس کے لیے وہ تمام ہتھیار جو روشن خیالی کو بڑھاوا دیتے ہوں انہیں یا تو ختم کردیا جائے یا انہیں کند بنادیا جائے۔ ادب پر اسی لیے ہر طرف سے ہر طرح کی یورش ہے۔ بھیس بدل بدل کر ادبی دنیا میں ففتھ کالمنسٹ داخل ہوتے رہتے ہیں اور یہ ظاہر کرتے ہیں کہ سوچنے سمجھنے اور ادب کو بڑھاوا دینے کا صرف یہی راستہ ہے جو وہ بتاتے ہیں۔ ادھر روشن خیالی زندگی کو ایک روشن مستقبل کی راہ پر لگانے کی کوشش کرتی رہتی ہے۔ انسان کے تحفظ اس کے حقوق کی حفاظت، مساوات اور حریتِ فکر کا احساس دلاتی ہے۔ اس نے ''مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیر رکھنا'' والی حدوں کی بھی توسیع کی ہے۔ کٹر پنتھیوں کے حوصلے پست ہو رہے ہیں۔ جس سے خوفزدہ ہوکر، وہ کبھی فاشزم کا راستہ اختیار کرنے کی کوشش کرتے ہیں، کبھی بازار پر قبضہ کرکے معاشی غلامی لانے میں کوشاں ہیں۔ کبھی مذہب کی ان ظاہری صورتوں کو پکڑتے ہیں، جو مذہب کی روح کو چھوڑ کر صرف روایتوں (Rituals) میں ہی زندہ ہیں، کبھی آتنک واد کو بڑھاوا دیتے ہیں اور اس کی مدد سے انسانوں میں تفرقہ پھیلاتے رہتے ہیں۔ مگر ان سب کا توڑ صرف روشن خیالی ہے جس کی ترسیل اور توسیع کے لیے، ادب سے بہتر

اور کوئی میڈیم نہیں ہے۔ روشن خیالی، جب ادب کے ساتھ چلے گی تو نفرتوں کا استیصال اور انسانیت، دردمندی، سیکولرزم کو یقیناً پروموشن ملے گا۔ سید سبط حسن نے ہولی اوک (Holy Oake) نامی آزاد خیال برطانوی پروفیسر کے حوالے سے روشن خیالی اور سیکولرزم کے لیے چند باتیں اس طرح لکھی ہیں جو روشن خیالی کے لیے ایک طرح کی گائڈ لائن ہیں۔ وہ یہ کہ (1) انسان کی سچی رہنما سائنس ہے (2) اخلاق، مذہب سے جدا اور پرانی حقیقت ہے (3) علم وادراک کی واحد کسوٹی اور سند، عقل ہے (4) ہر شخص کو فکر اور تقریر کی آزادی ملنی چاہیے۔ (5) ہم کو اس دنیا کو بہتر بنانے کی کوشش کرنی چاہیے۔ روشن خیال کا یہی نظریاتی رخ ہے۔ یہ کوئی پروجیکٹ نہیں بلکہ انسانوں کے درمیان احساس یگانگت اور ان کی ذہنی بیداری کی فکر ہے۔ اسے ادبی انعامات اور توصیفی اسناد کا لالچ دے کر روکا یا کند نہیں کیا جاسکتا۔ کون سا سماج ہوگا جو، ان صورتوں کا انکار کرے گا؟ سوا اس فاشسٹ کے جو فرقہ پرستی کو بڑھاوا دے کر صرف نفرت اور افتراق کی بنیادوں پر پلتا ہے اور کمزوروں کو دھمکیاں دے کر اپنا جبری اقتدار، ان پر قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ کون سا فرد یا جماعت ہوگی، جو یہ کہے گی کہ ہم روشن خیالی کے اصولوں یا آئیڈیالوجی کو نہیں مانتے سوا فاشسٹ افراد اور جماعتوں کے؟ یہ باتیں اگر انسانوں کے لیے مفید ہیں تو ادب کے لیے کیونکر مہلک بن جائیں گی؟ ادب بھی امکاناتِ زندگی کی تلاش اور زندگی بسر کرنے کے خوش آیند طریقوں کی نشاندہی پہلے کرتا ہے اور پھر ان سے حظ اٹھانے کی بات بعد کو آتی ہے۔ ترجیحات مختلف ہوسکتے ہیں اور اسی طرح ترغیبات بھی۔ مگر ہر اچھے اور ارتقاء پذیر ادب کے بنیادی اصولوں میں سے روشن خیالی ایک بنیادی پتھر رہے گی۔ یہ بھی کہ روشن خیالی نہ کبھی تقلیدی رہی ہے اور نہ رہے گی۔ اسے ہمیشہ ایک کھلی ہوئی آزاد فضا چاہیے۔ ایسی فضا جس میں ممکناتِ حیات کی تعمیری صورتیں فکر ونظر اور زندگی کو بہتر بنانے کے لیے ہوں۔ یہ صورت نہ تو پروجیکٹ ہے اور نہ منشور، نہ یہ کسی خاص قسم کا ادبی باڑہ ہے۔ یہ بھی کہ یہ صورت ہمیشہ اجتماعیت سے ہی عمل میں آتی رہی ہے۔ انفرادیت اس میں صرف پیش کش کا طریق کار ہے۔ جب تک زندگی اور سائنس کے نئے نئے امکانات سامنے آتے رہیں گے، روشن خیالی ان کی تہذیب اور تجذیب کرکے انسان کو زندگی کے ان امکانات اور ارتقائی صورتوں کے ساتھ آگے بڑھنے کی ترغیب دیتی رہے گی۔ اور اسی روشن خیالی کے سماجی اور تخلیقی سروکار، جمہوری ضرورتوں کے ساتھ ہر دور کے فنی، جمالیاتی اور امکانی، ایجاب وقبول کے ساتھ ادب کو ایک نئے جلوے کے ساتھ پیش کرتے رہیں گے۔

کوئی ادبی قدر، ہمیشہ کے لیے نہیں اور فن، زندگی کو چھوڑ کر، ادب کی آخری سچائی نہیں بنتا جہاں زندگی، خیال اور انسان کے ارتقائی رویوں کی اہمیت کی باتیں نہیں، وہاں نہ کوئی فن ہوتا ہے اور نہ ادب۔ نہ زندگی کی سچائی اور نہ اس کا عرفان:

ترقی پسندی نے اس کا قطعی فیصلہ کبھی نہیں کیا کہ اس کی بنائی اور بتائی ہوئی ادبی قدریں یا نظریہ، ابدی ہے۔ جو بھی زندگی اور سماج کے تحرک اور امکانات کے حرکی ہونے، اس کی عملی صورتوں اور اقدام پر یقین رکھتا ہے، وہ اس طرح کی باتیں کیسے کہہ سکتا ہے؟ پھر یہ بھی کہ تاریخ بہر حال سیاست، زندگی اور زمانہ سب پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔ اور یہ کہ تاریخ کا بھی سارا عمل حرکی ہے، جامد نہیں۔ زندگی کی ابدی قدر اگر کوئی بن سکتی ہے تو تاریخ کا یہی حرکی تصور اور عمل ہے جو ہر زمانے میں اپنی حرکت سے تبدیلیاں لاتا رہتا ہے۔ ادب کی تمام افادیت (افلاطون) اور خوش خیالیاں (ارسطو) تاریخ اور زندگی کے تحرک اور بدلتے رہنے والی صورتوں سے باہر نہیں جاسکتی ہیں۔ تو پھر فن اور تصورِ حسن کس طرح جامد اور ابدی رہ سکتے ہیں؟ پھر، ان جدیدیوں سے کس طرح فن اور جمالیات وابستہ ہو سکتے ہیں جن کے پاس نہ فن کا کوئی تصور ہے نہ جمالیات کا۔ نہ انہیں اس کا اندازہ ہے کہ فن اگر معاشرے کی تاریخی توسیع میں مدد نہیں دیتا، تو اس کی کیا حیثیت رہے گی؟ فن معاشرے سے الگ ہو کر کیا رہ جاتا ہے کہ ہر فن میں ذوق انسانی اپنے تاریخی تسلسل کے ساتھ معاشرے اور فن کار کی انفرادی صلاحیت کے ساتھ شامل ہوتا ہے جس پر وقت کا فیشن بھی مرکوز رہتا ہے اور تبدیلیوں کے ساتھ بدلتا بھی جاتا ہے۔ یہی تو رولاں بارتھ Pleasure of the text اور Free Play of the Signifiers بھی ہوا۔ بہت گھوم پھر کر ہی سہی، جس میں فن کار کی انفرادیت، شعور اور حالات کی علویت (Elevation) اور کبھی کبھی افسردگی (Depression) شامل ہوتے ہیں جس کی پہچان، رولاں بارتھ صاحب کے اوپر لکھے ہوئے اصول بھی کراتے ہیں۔ اردو شعر و ادب میں نیشنلزم اب آج کی لٹریری آواں گارد (Literaty Avant Garde) نہیں رہی اور عالمی تجربے میں تو یہ ایک Vulgar اسپرٹ سمجھی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ فن کے تناظر میں، اب ادب کی نئی تھیوری، سیاسی وفاداریوں (Political Allegiances) کو ہر طرح کی ادبی شاخ سے علاحدہ کر چکی ہے۔ مملکت کی توسیع (Expansion) کے جذبے اور مملکت خطرے میں (Empire is in Danger) کا جذبہ

ہوسکتا ہے کہ چھوٹے موٹے ممالک میں ہومگر اب یہ عالمی جذبہ نہیں رہا کہ اب تو پوری دنیا ایک مملکت بن چکی ہے اور اب شعروادب، سب میں مقامی نہیں بلکہ عالمی رویے حاوی ہورہے ہیں۔ کوشش صرف یہ ہے کہ فن اور فکر کے ان عالمی رویوں کی کمان کس کے ہاتھ میں ہو اور اس طرح ہر ادبی فکروفن کے ساتھ ان عالمی رویوں سے وابستگی، اختلاف اور معاملہ بندی کی باتیں ادب میں داخل ہورہی ہیں ورنہ 'مابعد جدیدیت' اور لسانیات کی دوسری لہریں کیوں ادب اور شاعری میں ہر طرف جھانکتی نظر آتیں؟ یہ الگ بات ہے کہ فن وادب، تخلیق اور ہر تصورِ جمال کو دور، تاریخ اور انسانوں کی بدلتی ہوئی زندگی اپنے گھیرے میں لے کر بھی چلتی رہتی ہے، جس میں مقامی اتھل پتھل اور چمک دمک، اپنے لمحاتی جلوے بھی دکھاتی رہتی ہیں مگر ادب کے عالمی دائرے ہی میں یہ چکر لگاتی ہیں۔ اسی میں ''آزاد''، ''کشادہ'' اور ''فلاحی سوچ'' بھی شامل ہے اور اسے رہنا بھی چاہیے ورنہ ادب میں علاحدگی (Isolation) کی صورت پیدا ہوجاتی ہے اور پھر اس کا وہی حشر ہوسکتا ہے جو برصغیر میں جدیدیوں کا ہوا یا pedant اور کلاسیکی ادب کی آج بھی تاسی کرنے والوں کا ہوا۔ انسانوں اور نئی زندگی سے کٹ کر کوئی بھی فکر اور تخلیق بارآور نہیں ہوتی اور نہ آئندہ زندگی کے لیے اس میں کسی طرح کی کشش رہ جاتی ہے۔ 'کانکریٹ پوئیٹری'، 'امیج پوئیٹری' یا اہمال زدہ علامتوں سے ترتیب دیے ہوئے ناول اور افسانوں کا جو حشر ہوا اس سے ادب کے طالبانِ علم اچھی طرح واقف ہیں۔ اور یہ صورت عالمی ادب میں بھی ہوئی جس کی تقلید میں بغیر سمجھے بوجھے برصغیر کے چھٹ بھیے جدیدیئے ہر طرف بغلیں بجاتے پھرتے تھے اور ادب کی انکاری (Nigative) صورتوں کو ادب کا جدید مزاج بتاتے تھے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ ایسے تجربوں میں نہ تو کوئی عمق تھا نہ کوئی مشاہدہ۔ یہ محض شیخ چلی کے تجربے تھے، جو ادبی تجربے کم اور ترقی پسندی کے مخالف زیادہ تھے، جو جلد ہی تھوڑی چمک دمک دکھا کر غائب ہوگئے۔ نہ تو ان میں کوئی فن تھا نہ ہی جمالیات کے جسمی تجربے جو انہیں زندگی کے تحرک سے وابستہ کرتے، نہ ان میں زمینی اور سوشل اظہاریت سے متنفر کچھ مزید ادبی حلقے، ان جدیدیوں میں شامل ہوگئے، تو انھوں نے یہی سمجھا کہ یہی عالمی ادبی مزاج ہے۔ ''ریڈیو سیلون'' کی لمحاتی نغمگی کو جدیدیوں نے عالمی سنگیت کا رجحان سمجھ لیا۔ اگرچہ اب یہ سب باتیں پرانی ہوگئی ہیں مگر نئے آنے والوں کو ان صورتوں سے باخبر رہنے کی ضرورت ہے، تبھی ان کی اپنی جمالیات ادبی اور فکری آئیڈیالوجی اور فن کو برتنے کے اپنے طریقے بن سکیں گے، فکر اور طریقِ کار سے نزدیک ہوں گے۔ اب یہ

نئے تخلیق کار اپنی ان نئی تخلیقات کو جو چاہیں نام دے سکتے ہیں۔ نئے لوگوں کو اپنے راستے بنانے چاہئیں اور وہ بنا بھی رہے ہیں۔ مگر یہ اس طریقے اور فکر (Attitude) سے بنیں گے جوان کے تجربات، نئی زندگی کی ضرورتوں، دباؤ، مسائل، قبولیت، انکار اور افادیت سے آئے ہیں نہ کہ محض مغربی ادیبوں کے لایعنی، نامانوس اور ازکار رفتہ (Obsolete) اقتباسات اور ان کے الٹے سیدھے دم کٹے (Truncated) تراجم سے۔ اردو کے نئے ادیب، اب مغربی ادیبوں کے رعب جمانے والے جھوٹے سچے اقتباسات سے بہت آگے آچکے ہیں۔ انہیں اب زندگی اور اس کے مسائل اور واقعات عزیز ہیں چاہے یہ کتنے ہی لمحاتی کیوں نہ ہوں کہ یہی لمحاتیت نئی زندگی کا بیرومیٹر ہے جس میں آج کے ادیب زندہ ہیں۔

دوستو! ہم بھی مغربی ادب سے ''استفادہ حاصل کرتے رہتے ہیں۔'' یہ صرف تمہاری جاگیر نہیں ہے

چنانچہ ایڈورڈ سعید نے اورئنٹیلزم؛ کلچر اینڈ امپیریلزم؛ دی ورلڈ، دی ٹیکسٹ اینڈ دی کریٹک اور ژاں فرانکو نے اپنی کتاب "Post Modern Condition" میں جو مابعدِ جدیدیت، کو 'A Product of Anarchic Libralism of the Right' کہا ہے، ہم بھی اسے دیکھتے اور پڑھتے ہیں۔ معلوم نہیں تم نے اسے کیسے پڑھا ہے اور کیا اور کتنا سمجھتے ہو؟

ایڈورڈ سعید نے اپنی تنقیدوں میں جو بات اٹھائی ہے کہ مغرب، ادب اور تہذیبوں کو اپنے گنوں سے پیش کرتا ہے اور چاہتا ہے کہ نقاد اور ادیب اس کو اسی طرح سمجھیں جیسا کہ وہ سمجھانا چاہتے ہیں اور یہ بھی کہ نئی مغربی تنقید اب حقیقت نگاری کا وہ تصور نہیں رکھتی جو نصف بیسویں صدی کے اشتراکی یا بائیں بازو کے ناقدین پیش کرتے رہے ہیں۔ یہ ہمیں بھی معلوم ہے۔ نئی مغربی تنقید اب متن (text) میں یہ تلاش کر رہی ہے کہ کلونیلزم کے تجربے سے نکل کر ادیب نئی فضا میں کیسے تجربے کر رہا ہے اور انیسویں صدی کے ایقان اور اصولوں (cansons) کو تردیدی اصولوں (counter canons) میں کیوں اور کیسے بدل رہا ہے۔ یہیں سے تردیدی اصولِ تنقید (counter canon) کی ابتدا ہوتی ہے۔ یورپ میں جو کیتھولک اخلاقی اصولوں (Canons) پر بھی پڑ رہے ہیں۔ وکٹوریائی اصول اور اخلاقی نظریات، جو آرنلڈ کی Sweetness and Light کی اشرافیہ سوسائٹی سے لے کر لکھنوی تہذیب کے رکھ رکھاؤ،

حزم واحتیاط، حفظِ مراتب، بزرگی اور خوردی کے احترام کے ساتھ سوسائٹی میں داخل ہوئے تھے، سب متزلزل ہو رہے ہیں۔ ادب اور تہذیب، تحصیل علم اور اس کی قدر و قیمت، سب میں، انتشاری، تردیدی اور انکاری صورت پیدا ہو چکی ہے۔ شاعری، ادب اور تہذیب کی تربیت اور تجسیم کرنے والوں کو، اس پر بھی نظر رکھنی چاہیے۔ یہیں سے نئی ادبی تھیوری بھی بنے گی اور نئے سماج کی تفہیم کی کلید بھی ملے گی۔ برِ صغیر میں جو مڈل کلاس اور لوور مڈل کلاس (Lower Middle Class) کی طبقاتی ترقی (Upgrading) ہو رہی ہے، اسی کے ساتھ، کئی اخلاقی قدریں، نئی سماجی تفہیم اور مسئلے جو آ رہے ہیں، وہ ادب پر بھی اثر انداز ہو رہے ہیں۔ اس لیے، اب نئی ادبی تھیوری وہ نہیں رہ سکتی جو بیسویں صدی کی ادب نے بنا رکھی تھی۔ ادبی تخلیقات کا متن لہجہ، اصوات، طریق پیش کش اور اظہاریت کی صورتیں بدلیں گی۔ اس پر کلاسیکی اور ترشی ہوئی تہذیبی صورتوں کا مزاج رکھنے والوں کو سمجھوتہ کرنا ہی پڑے گا۔ جیسا کہ مغرب میں ہوا ہے۔ یہ پرانی قدروں کی شکست و ریخت بھی ہے اور اب یہی تیسری دنیا کے ادب کا مزاج اور تقدیر بھی۔ یہی 'Counter Canon' بھی ہے اور یہی آج کے لٹریچر کی ڈسپلن بھی ہے۔ ابتدا میں اپنی کالونیوں میں مغرب نے جو ادب کے سلسلے میں بھی ایک مشرق کی تحقیر (Inferiorization) کا مزاج پیدا کیا تھا، جو میکالے سے لے کر نیاز فتحپوری کے "میتھو آرنلڈ کہتا ہے" اور جدیدیوں کے فرنچ، جرمن، اور انگریزی کے معمولی اور نامانوس اور اکثر غیر اہم واز کار رفتہ اقتباسات، جو محض اردو والوں پر دھونس جمانے کے لیے، تک پھیلا ہوا ہے، اس کی جھلک ہماری مشرق کی تنقید میں، آج بھی آتی رہتی ہے اور جدیدیت نے اس کو مزید بڑھاوا دیا۔ مگر اب وہ متھ ٹوٹ رہا ہے کہ اب نہ تو کلونیل پاور ہے، نہ دھونس اور نہ وہ معاشی دباؤ جو مشرقیوں کو، مغربی، تہذیبی اور ادبی اصولوں کو ماننے پر مجبور کرتا تھا۔ برصغیر میں آج ادیب کو اپنے مسائل، اپنی ادبی صورتوں اور ضرورتوں کے تحت اپنے ادبی اصول اور ادبی تھیوری سب کچھ بنانے کی فکر کرنی چاہیے، تبھی مشرقی ادب کا صحیح چہرہ سامنے آئے گا اور یہی مشرقی ادب کا نشاۃ الثانیہ ہوگا، کم از کم اپنی سمجھ میں یہی آ رہا ہے۔

○

(اصول تنقید اور ردِ عمل: سید محمد عقیل، اشاعت: جنوری 2004، ناشر: انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، الہ آباد)

تعبیر کی شرح

ادبی مطالعات کے سلسلے میں ''تعبیر'' کا لفظ اردو میں کم ہی استعمال ہوتا ہے۔ خواب کی تعبیر، تو عام اور مستعمل فقرہ ہے، لیکن (مثلاً) ''مسجد قرطبہ کی تعبیر''، ''توبۃ النصوح کی تعبیر''، یا ''میراجی کی تعبیر'' جیسے فقرے کم سننے میں آتے ہیں۔ تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ چیز جسے ''تعبیر'' کہتے ہیں، ابھی اردو کے ادبی مطالعات میں عام نہیں ہوئی ہے؟ یا اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ چیز جسے ''تعبیر'' کہتے ہیں وہ ہمارے یہاں کسی اور نام سے، یا مختلف ناموں سے معروف ہے، اگر ہم یہ کہیں کہ ''تعبیر'' ابھی اردو میں عام نہیں ہوئی ہے، تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ شرح، تفسیر، تفہیم، تشریح، اظہار خیال سے وہ مقصد نہیں حاصل ہوتا جو ''تعبیر'' سے حاصل ہوتا ہے۔ پھر یہ سوال بھی اٹھ سکتا ہے کہ شرح، تفسیر، تفہیم، تشریح، اظہار خیال، یہ سب الگ الگ چیزیں ہیں یا ایک ہی شے کے مختلف نام ہیں؟ ہم فرض کر سکتے ہیں کہ یہ سب چیزیں ایک ہیں، اور ان کا مقصد کسی متن کے معنی بیان کرنا، اس کی وضاحت کرنا، اس کو واضح کرنا، اس کے مطالب کو کھول کھول کر کہنا ہے۔ یا ہم یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ شرح، تفہیم، تشریح وغیرہ الگ الگ چیزیں ہیں، مثلاً ہم کہہ سکتے کہ شرح میں متن کی صرف وضاحت ہی نہیں ہوتی، بلکہ اس پر اظہار رائے یعنی اس کے بارے میں اقداری فیصلہ بھی ہوتا ہے، یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''تشریح'' سے مراد کسی متن کے معنی اس طرح بیان کرنا ہے کہ وہ معمولی پڑھے لکھوں کی بھی سمجھ میں آجائیں، یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''اظہار خیال'' سے مراد کسی متن کی مجموعی صورت حال پر تبصرہ کرنا ہے اور اگر اس تبصرے کے ذریعے اس کے معنی بھی واضح ہو جائیں تو یہ اضافی فائدہ ہے۔ ''تفسیر'' کے بارے میں ہم جانتے ہی ہیں کہ یہ اسلامیات کی اصطلاح ہے اور عام طور پر قرآن و حدیث کی شرح کے معنی میں استعمال ہوتی ہے۔ اسے دوسرے مقدس متون کی شرح کے لیے بھی استعمال کر لیا

جاتا ہے، مثلاً انجیل کی تفسیر، گیتا کی تفسیر وغیرہ، لیکن ''تفسیر'' کے معنی کی یہ تخصیص محض سماعی ہے، خود اس لفظ کا مادہ ''فسر'' ہے، جس کے معنی ہیں: ''واضح کرنا، ظاہر کرنا، ڈھکے ہوئے کو کھول دینا۔'' اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ شرح، تفسیر، تفہیم، تشریح، اظہار خیال ان تمام اصطلاحوں میں متن کے معنی بیان کرنے کا عنصر مشترک ہے، لہٰذا اگر یہ چیزیں مجموعی طور پر یا انفرادی طور پر ''تعبیر'' سے مختلف ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ ''تعبیر'' واقعی کوئی ایسا کام کرتی ہے جو تفسیر اور شرح وغیرہ سے نہیں ہوسکتا تو اردو والے تعبیر کے تصور، اور تعبیر کے ذریعہ جو کام انجام پاتا ہے، ان سے عام طور پر ناواقف کیوں ہیں؟ ہم جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ اردو زبان، اس کا ادب، اور اس کا ادب پیدا کرنے والے سب پس ماندہ اور علمی اعتبار سے پست ہیں۔ لہٰذا اگر وہ تعبیر سے ناواقف ہیں تو عجب کیا ہے؟ آخر حالیؔ کے پہلے وہ ''نیچرل شاعری'' سے بھی ناواقف تھے، اگر یہ کہا جائے کہ اردو والے پس ماندہ اور نیم مہذب سہی، لیکن عربی تو بڑی زبان ہے اور عربی میں تو اعلیٰ درجے کی تنقیدی تحریریں اور نظری تنقید موجود ہے۔ پھر عربی میں ''تعبیر'' کا تصور کیوں نہیں؟ تو اس کا بھی وہی جواب ہے کہ عربی والے ''نیچرل شاعری'' کے تصور سے بھی تو ناواقف تھے۔ ایک زمانے میں عربی بڑی ترقی یافتہ زبان رہی ہوگی، لیکن عبدالقاہر جرجانی اور جاحظ وغیرہ کو جیمس مل (جس سے شبلی نے استفادہ کیا تھا) اور ملٹن اور میکالے (جن سے حالی نے استفادہ کیا تھا) سے کیا نسبت؟ ''تعبیر'' کا تصور جدید اور ترقی یافتہ تنقیدی شعور کا پیدا کردہ ہے، پرانے زمانے میں اس کا ذکر کہاں؟

لیکن ذرا ٹھہریے، کہیں ایسا تو نہیں کہ تشریح، شرح، تفہیم وغیرہ سے اردو میں کم و بیش وہی کچھ مراد لیا جاتا ہے جو ''تعبیر'' سے مراد لیا جاتا ہے۔ یا لیا جانا چاہئے؟ تشریح، تفسیر وغیرہ کو الگ الگ عمل تصور کریں یا ان کو ایک عمل کے مختلف نام قرار دیں، یہ بات تو ظاہر ہے کہ ان سب میں تفصیل معنی کا عنصر بڑی حد تک مشترک ہے۔ اب اگر ''تعبیر'' ان چیزوں سے مختلف نوعیت کی چیز ہے، تو ہمیں تعبیر کی نوعیت کو واضح کرنا چاہیے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ اگر شرح وغیرہ کا کام کسی نہ کسی نہج سے معنی سے متعلق ہے تو ممکن ہے ''تعبیر'' کا کام معنی سے نہیں، بلکہ کسی اور چیز سے متعلق ہو، چوں کہ ادبی مطالعات کے میدان میں لفظ ''تعبیر'' کو Interpretation کے معنی میں اور ''تعبیر کرنا'' کو To interpret کے معنی میں استعمال کرتے ہیں، لہٰذا یہ چھان بین نامناسب نہ ہوگی کہ انگریزی میں ان الفاظ (یا اصطلاحات) کو کن معنی میں استعمال کیا جاتا ہے؟

آکسفورڈ انگلش ڈکشنری (O.E.D.) کا بیان ہے کہ Interpret اصلاً سنسکرت ہے اور اس کا مادہ (Prath) प्रथ ہے، بمعنی ''پھیلانا''۔ اس کے بعد Interptret کے معنی حسب ذیل درج ہیں:

To expound the meaning of (Something abstruse or mysterious). To render (Words, writings, an author etc.) Clear or Explicit, to elucidate, to explain

برسبیل تذکرہ یہ بھی عرض کردوں کہ Random House ڈکشنری میں Interpret کے ایک معنی decipher بھی دیے ہیں۔ رینڈم ہاؤس میں زیادہ تر ایسے معنی بھی درج ہیں جو آج کے روزمرہ پر مبنی ہیں اب آکسفورڈ پر واپس آتے ہیں۔ یہاں Interpretation کے معنی حسب ذیل ہیں:

The way in which a thing ought to be interpreted; proper explaination, hence signification, meaning

رینڈم ہاؤس نے مزید وضاحت کردی ہے:

To interpret is to give the meaning of something by paraphrase, by translation, or by an explanation (sometimes involving one's perosnal opinion and therefore original), which is often of a systematic and detailed nature.

کالنز کوبلڈ (Collins Cobuild) ڈکشنری کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بالکل زمانہ حال کے روزمرہ کی روشنی میں الفاظ کے معنی ان کے محل استعمال کے ذریعہ واضح کیے گئے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

1. If you interpret what someone says or does in a particular way, you decide that his is its meaning or significance.
2. If you interpret a novel, dream, result etc, you give an explaination of what is means.
1. the interpretation of a particular situation, law, statement, etc. is the explanation of what is meanis different people may have defferent interpretation of the same thing.

مندرجہ بالا اقتباسات سے معلوم ہوتا ہے کہ Interpretation بنیادی طور پر معنی بیان کرنے کا عمل ہے اور اگر تعبیر اور Interpretation ایک ہی شے ہیں تو تعبیر، شرح، تشریح، تفسیر، تفہیم اور اظہار خیال میں کوئی ایسا فرق نہیں جس کی بناء پر تعبیر کو شرح وغیرہ سے مختلف یا برتر، یا کم تر سمجھا جائے۔

ہوسکتا ہے یہ سوال اٹھے کہ ڈکشنری میں لکھے ہوئے معنی خواہ کتنے ہی معتبر ہوں لیکن یہ کہاں ضروری ہے کہ وہ اصطلاحی معنی بھی بیان کرتے ہوں؟ ہوسکتا ہے کہ تنقیدی اصطلاح کے طور پر Interpretation کسی مخصوص اور مختلف معنی کا حامل ہو۔ اس کے جواب میں پہلی بات تو یہ ہے کہ Interpretation کے ضمن میں، یا اس کے کم وبیش مرادف کے طور پر حسب ذیل الفاظ (یا اصطلاحات) مغرب میں رائج ہیں:

Commentary, exegesis, explication du texts,

Explanation, expositiona, description, annotation

زوتیان ٹاڈاراف کہتا ہے کہ ممکن، بلکہ اغلب ہے کہ ان اصطلاحات کے ذریعہ جن چیزوں کی نشان دہی ہوتی ہے وہ سب ایک جیسی نہیں ہوں۔ یعنی اغلب ہے کہ وہ ایک دوسری سے بہت زیادہ مختلف ہوں، لیکن ان سب کو مجموعی حیثیت سے Interpretation کہا جاسکتا ہے یعنی Interpretation اس چھت کا نام ہے جس کے نیچے مندرجہ بالا چیزیں وجود پاتی ہیں، لہٰذا Interpretation ان تمام کارگزاریوں کا نام اور مجموعہ ہے جو کسی متن کے معنی بیان کرنے کے لیے عمل میں لائی جاتی ہیں۔ لہٰذا شرح بھی Interpretation ہے، تفسیر بھی Interpretation ہے، وغیرہ اور چوں کہ Interpretation کا اردو ترجمہ ہم "تعبیر" کرتے ہیں، لہٰذا ہر وہ عمل جس کے ذریعہ کسی متن کے معنی بیان ہوں، تعبیر کا عمل ہے، اور بقول ٹاڈاراف بہترین تعبیر وہ ہے جو متن کے عناصر کی سب سے زیادہ کثیر تعداد کو اپنے اندر جذب کرلینے کا امکان رکھتی ہو، یعنی ایسی تعبیر یا معنی کا ایسا بیان مناسب نہیں جو متن کے کسی حصے یا عنصر کو نظر انداز کردے، پھر اس کا عکس بھی درست ہے کہ ایسی تعبیر لاطائل اور بے معنی ہے جو ہر متن کی شرح کسی ایک ہی تصور کی بنیاد پر کرے، موخر الذکر کی تفصیل آگے آئے گی۔

مصدر To interprer کے معنی جو اوپر بیان ہوئے ہیں ان میں سے دو معنی کو ہم اب تک نظر انداز کرتے رہے ہیں، ضروری ہے کہ ان کو بھی حساب میں لے لیا جائے۔ پہلے زمانے میں

Interpret کے معنی ''ترجمہ کرنا'' to translate بھی تھے، بلکہ یہ معنی زیادہ متداول تھے، آج ان معنی کی یادگار لفظ Interpreter بمعنی ''ترجمان'' میں ہے، یعنی وہ شخص جو غیر زبان سے فوری ترجمہ کر کے دو شخصوں کے درمیان گفتگو کو ممکن کرتا ہے، اسے ترجمان یا interpreter کہتے ہیں، لیکن علم المعنی کے میدان میں Interpretation یعنی تعبیر اور ترجمہ بعض حالات میں اب بھی ہم معنی ہی ٹھہرتے ہیں۔ تعبیر یا تشریح (یا اسے جو بھی نام دیں) کے عمل میں ترجمے کی مرکزی حیثیت ہے۔ ہمارے یہاں پرانے لوگوں کو بھی اس بات کا احساس تھا، چنانچہ مولانا شاہ اشرف علی تھانوی [1] کہتے ہیں: ''مضامین قرآن مجید کی تبلیغ عام مامور بہ ہے اور ظاہر ہے کہ عجم کی تبلیغ بدون ترجمے کے نہیں ہو سکتی، اگر ترجمہ قائم مقام اصل کلمہ کے نہ ہو تو لازم آتا ہے کہ مسلک سلف پر ان اجزاء کی تبلیغ ممکن نہ ہو، حالاں کہ وہ اصل مسلک ہے، پس ترجمے کو قائم مقام اصل کے ہونا لازم ہے۔'' واضح رہے کہ یہ گفتگو سورۂ آل عمران کی آیت "محکمات و متشابھات" کے حوالے سے ہو رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ متشابہات کے ترجمے میں غلط فہمی کا امکان رہتا ہے۔ مولانا تھانویؒ "ثم استوی إلی السماء" کی مثال دے کر کہتے ہیں کہ استویٰ کی تفسیر جب لفظ غیر منصوص سے ہوگی اور اس کی دلیل قطعی ہو یا ظنی، تو بھی اسے معنی حقیقی ہی پر محمول کیا جائے گا، مثلاً ''استویٰ'' کی تفسیریں مختلف ہوئی ہیں: استقراء، علوم، استیلا، اقبال یہ سب معنی حقیقیہ لغویہ ہیں۔ پھر مولانا کہتے ہیں کہ ''استوی'' کا جب ترجمہ ہوگا تو وہ ان ہی معانی حقیقیہ لغویہ میں سے کسی کا ترجمہ ہوگا، پس ان سب معانی سے تعبیر کرنا بھی بجائے استویٰ سے تعبیر کرنا کے ہوگا۔''

لہٰذا ترجمہ بھی تعبیر کا ایک طریقہ اور تعبیری کارگزاری ہے اور یہ صرف غیر زبان سے اپنی زبان، یا کسی زبان سے کسی اور زبان میں ترجمہ کرنے پر محدود نہیں۔ ہم خود اپنی زبان سے ہر وقت ترجمہ کرتے رہتے ہیں تا کہ متن کو سمجھ سکیں کسی بھی زبان سے ترجمے کی ناکامی غلط تشریح یا تعبیر کو راہ دیتی ہے، اور اگر متن طنزیہ یا مزاحیہ ہو تو خود اپنی زبان میں بھی ترجمے کی ناکامی واقع ہو سکتی ہے۔ یا اگر متن کی رسومیات سے واقفیت نہ ہو، یا متن کے مضمرات کی طرف سے چشم پوشی ہو جائے تو بھی اپنی زبان سے ترجمہ ناکام ہو سکتا ہے۔ یا کبھی کبھی متن کی صوت کوڈ Code جیسی ہوتی ہے، اور اسے Decode کیے بغیر اس کے مفہوم تک رسائی نہیں ہو سکتی۔ اگر کوڈ شکنی کا غلط طریقہ اختیار کریں تو گویا یہ ترجمے کی غلطی اور تعبیر کی ناکامی ہے، مثلاً مندرجہ ذیل شعر میں کئی

طرح کی مثالوں کے پہلو ہیں:

بند پاتا ہوں دم صبح در دولت میں
قفل کھل جائے تو طالع کی رسائی ہوجائے

(نادر لکھنوی)

اس پر حسرت موہانی کا استدراک ہے ''طالع کی آواز تالے کی سی ہے، اس لیے اس کو قفل کی رعایت سے لائے ہیں۔ استغفراللہ'' یہاں اس بات سے کوئی بحث نہیں کہ شعر اچھا ہے یا خراب، بنیادی بات یہ ہے کہ مولانا حسرت موہانی کو اس شعر کی تعبیر میں بالکل کامیابی نہ ہوئی، کیوں کہ انھوں نے کئی باتیں نظر انداز کر دیں:

1۔ شعر کا لہجہ مزاحیہ اور خوش طبعی کا ہے، مولانا نے اس کا ترجمہ سنجیدہ لہجے میں کیا۔

2۔ رعایت لفظی کا رسومیاتی کردار، جس کی بنا پر شعر کو Writing practice کا نمونہ کہہ سکتے ہیں، واضح رہے کہ وضعیات والے تصنیف کو Writing practice قرار دیتے ہیں۔

3۔ اس شعر کو کوڈ شکنی عاشقی کے کوڈ سے نہیں، بلکہ اینٹی عاشقی کے کوڈ سے ہونا چاہیے۔ یعنی یہاں معشوق تک رسائی نہ ہونے کے مضمون کو یاس و حرماں کے بجائے پھکڑ پن کے رنگ میں بیان کیا گیا ہے۔

جہاں تک سوال to interpret بمعنی to decipher کا ہے تو پہلی بات یہ کہ decipher کا لفظ قدیم کتبوں، مٹی ہوئی عبارتوں وغیرہ کو پڑھنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ ممکن ہے کہ کوئی متن بہت مشکل یا مبہم ہو اور اسے ''پڑھنے'' یعنی اس کا مفہوم بیان کرنے کی کوشش کی جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی تشریح یا ڈھکے ہوئے کو کھولنے کا عمل ہے، لیکن معاملہ اتنا سادہ نہیں۔ پال رکیئر (Paul Ricoeur) نے تعبیر کی تعریف یہ بیان کی ہے کہ اب جب ہم مارکس، فرائڈ اور نطشہ کے بعد شعور کو بھی مشکوک گرداننے لگے ہیں۔ یہ بات کہنا مشکل ہے کہ تعبیر کا عمل متن کے اندر معنی کے شعوری وجود کو اجاگر کرتا ہے۔ اب تو تعبیر کا کام صرف اتنا ہے کہ وہ معنی کے اظہارات، ان شکلوں کو Decipher کرے جن کا روپ بھر کر معنی ہمارے سامنے آتا ہے، رکیئر کی بات میں کتنی صداقت ہے، اس پر بحث تو آئندہ ہوگی، فی الحال یہی کہنا مقصود ہے کہ تعبیر کا ایک کام یہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے کہ وہ متن میں معنی کی شکلوں کو بوجھے۔

مندرجہ بالا گفتگو سے یہ بات تو واضح ہوگئی ہوگی کہ تعبیر کا کام معنی کو بیان کرنا ہے، لیکن کیا

معنی اور معنویت میں فرق کیا جا سکتا ہے؟ یعنی کیا معنی کو بیان کرنے اور معنی کی اہمیت، اس کا دوسری چیزوں سے تعلق وغیرہ بیان کرنے میں کوئی فرق نہیں؟ اس سوال کا جواب اگر یہ ہے کہ معنی اور معنویت میں فرق ہے تو شاید شرح اور تعبیر میں بھی فرق قائم ہو سکتا ہے، کم از کم ہرش کا تو یہی خیال ہے کہ شارح کی اپنی ذات کے لیے جو معنی ہیں وہ محض معنی ہیں۔ اور وہی معنی جب کسی اور شے کے تعلق سے بیان کیے جائیں تو یہ معنویت Significance کہلائیں گے۔ لہٰذا اگر ہم معنی بیان کریں تو شارح ہیں، اور اگر معنویت بیان کریں تو معبر ہیں۔

ہرش کی یہ تقسیم دلکش اور سادہ ضرور ی ہے، لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کی افادیت محدود ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ "شارح کی اپنی ذات کے لیے معنی meaning of an interpreter کا وجود قائم کرنا اگر ناممکن نہیں تو بے حد مشکل ضرور ہے، اور بعض بعض جگہ تو ناممکن بھی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کوئی بھی شخص جو معنی سمجھتا ہے، یا جس معنی کا ادراک کرتا ہے اس کا موجود خود وہ شخص ہوتا ہے، لیکن کوئی شخص کبھی بالکل تنہا نہیں قائم ہوتا۔ میں فی الحال اس سوال سے بحث نہ کروں گا کہ شخص کا وجود تاریخ کا مرہون منت ہے کہ نہیں؟ میں اس وقت صرف یہ کہتا ہوں کہ متن کی کوئی بھی تفہیم، کوئی بھی تعبیر، دوسرے متون کی تفہیم اور تعبیر کے بغیر نہیں ہو سکتی۔ میں اپنی ذاتی حیثیت میں بھی متن کو اسی وقت سمجھ سکتا ہوں جب میں اس متن کی رسومیات سے واقف ہوں۔ متن کے معنی سمجھنے کے لیے متون کے اس نظام سے مکمل نہیں تو تھوڑی بہت واقفیت ضروری ہے۔ متن جس کا حصہ ہے اور یہ واقفیت بھی ضروری ہے کہ اس طرح کے متن پر لوگوں کا استجاب Response کیسا ہوتا رہا ہے اور کس طرح کا استجاب ایسے متن سے متوقع ہے؟ وغیرہ۔ یعنی کوئی بھی قراءت بالکل ذاتی، بالکل داخلی، بالکل شخصی، بالکل معصوم نہیں ہوتی، کم سے کم اتنا تو ہی ہے کہ قاری اپنے معنی یا تعبیر (my interpretation) کو قابلِ قبول معنی یا تعبیر (acceptable interpretation) کے پس منظر میں رکھ کر، یا اس کی کسوٹی پر کس کر دیکھتا ہے اور پھر فیصلہ کرتا ہے کہ اس کی نظر میں زیر بحث متن کے معنی کیا ہیں یا کیا ہونا چاہیے؟

ہرش کی تقسیم پر مذکورہ بالا پابندی عائد کریں تو یہ تقسیم عملی طور پر کارآمد ہو سکتی ہے۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ میں کسی متن کا کوئی مطلب نکالوں اور پھر اس مطلب کو کسی دوسری، بظاہر یا دراصل غیر متعلق چیز پر منطبق کر دوں۔ اس انطباق کو تعبیر کے عمل کا دوسرا قدم، یا شرح و تشریح وغیرہ سے

مختلف ایک قدم کہہ سکتے ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ شرح و تعبیر کے لیے کوئی قاعدے (یا مسلم، کلی قاعدے) نہیں بن سکتے۔ یعنی ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اگر فلاں فلاں باتوں کا خیال رکھا جائے اور فلاں فلاں اصول ملحوظ رکھے جائیں تو شرح (یا تعبیر) بالکل درست یا سب لوگوں کے لیے قابل قبول نکلے گی۔ لہٰذا کسی معنی کا کسی غیر متعلق، یا متعلق لیکن خارجی شے یا صورت حال پر انطباق فی نفسہ صحت کا دعویٰ نہیں کرسکتا۔ مثال کے طور پر اقبال:

فاطمہ تو آبروئے امت مرحوم ہے
ذرہ ذرہ تیری مشتِ خاک کا معصوم ہے

اب ایک عام قاری، شارح کی حیثیت سے میں اس شعر کے معنی نکالتا ہوں۔ مجھے فی الحال یہ نہیں معلوم کہ شعر میں جس فاطمہ کا ذکر ہے وہ فاطمہ بنت رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم ہیں یا کوئی اور فاطمہ، یا کوئی فرضی لڑکی ہے۔

1. یہ شعر فاطمہ نامی کسی لڑکی کو مخاطب کر کے کہا گیا ہے۔ اس میں کوئی ایسی صفت ہے یا اس نے کوئی ایسا کام کیا ہے جس کی بنا پر اسے امت مرحوم کی آبرو قرار دیا گیا ہے۔ ''امت مرحوم'' چوں کہ عام طور پر ملت اسلامیہ کو کہتے ہیں اس لیے فاطمہ ملت اسلامیہ کی آبرو ہے اور غالباً مسلمان بھی ہے۔ چوں کہ دوسرے مصرعے میں اس کی مشت خاک کا ذکر ہے، اس لیے اغلب یہ ہے کہ فاطمہ اب مر چکی ہے، اور چوں کہ اس کی مشتِ خاک کے ہر ذرے کو معصوم کہا گیا ہے، اس لیے اس کی عصمت ہی غالباً وہ صفت ہے جس کی بنا پر وہ امت مرحوم کی آبرو ہے۔
2. دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اس شعر کا تخاطب حضرت بی بی فاطمہ بنت رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم سے ہے۔ یہ شعر ان کی منقبت میں ہے۔ اپنی پاکبازی، تقدس، اور بزرگی کی بنا پر وہ ساری ملت اسلامیہ کی آبرو ہیں ''مشت خاک'' سے ان کا وجود مراد ہے۔
3. تیسرا مفہوم یہ ہے کہ فاطمہ کسی کہانی یا افسانے کی کردار ہے۔ باقی معنی وہی ہیں جو نمبر 1 پر بیان ہوئے، لیکن بڑا فرق یہ ہے کہ شعر کا متکلم خود شاعر، یا کوئی تاریخی شخصیت نہیں، بلکہ افسانہ کے کردار ہیں

جو فاطمہ کے گھرانے یا قبیلے کے رکن ہیں اور فاطمہ کی موت پر ماتم کر رہے ہیں۔

4. چوتھا مفہوم یہ ہے کہ یہ بات غیر اہم ہے کہ فاطمہ سے فاطمہ بنت رسول اللہ مراد ہے یا کوئی اور۔ بنیادی بات یہ ہے کہ شعر میں فاطمہ کی معصومیت اور تقدس کا ذکر ہے۔ اس شعر کے ذریعہ لڑکیوں کو تلقین کی گئی ہے کہ اگر وہ ملت اسلامیہ کی آبرو بننا چاہتی ہیں تو وہ معصومیت اور تقدس اختیار کریں۔ عورتوں میں بڑھتی ہوئی بے پردگی، بے راہ روی، شعائر اسلام سے بے تعلقی، پھر پاکیزگی عصمت وعفت سے ان کی عدم رغبت کو دیکھتے ہوئے شاعر، انھیں تلقین کرنے پر مجبور ہوا ہے۔ وہ لڑکیوں کو بتاتا ہے کہ فاطمہ کو دیکھو کہ اس کی مشتِ خاک کا ہر ذرہ معصوم ہے، اس لیے وہ پوری امت مرحوم کی آبرو کے درجے پر فائز ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کو ملت اسلامیہ سے حد درجہ دل چسپی ہے۔ اس کے دل میں مسلمانوں کا درد ہے۔ اسے مسلمان عورتوں کی اصلاح سے خاص دلچسپی ہے اور کیوں نہ ہو آخر آغوش مادر ہی بچے کی پہلی درسگاہ ہوتی ہے۔ اگر عورتوں کے اخلاق خراب ہوں گے تو پوری نسل کے اخلاق خراب ہوجائیں گے۔ اس شعر سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اصلاح قوم کا اولین طریقہ شاعر کی نظر میں اصلاح اخلاق نسواں ہے، تعلیم نسواں نہیں۔ یعنی اسے عورتوں کی تعلیم کی اتنی فکر نہیں ہے جتنی ان کی پاکبازی، پردہ نشینی اور شرم وحیا کی ہے۔ اس سے یہ معلوم ہوا کہ شاعر رجعت پسند اور عورتوں کے معاملے میں تنگ خیال ہے۔ وہ ان کو جدید تہذیب وتعلیم کی برکتوں سے محروم رکھ کر ان کو گھروں میں محکوم و مقید رکھنا چاہتا ہے۔

ابھی مفہوم نمبر 4 کا بیان اور طویل ہوسکتا ہے، لیکن یہ صاف ظاہر ہے کہ نمبر 1 سے نمبر 3 تک جو معنی ہیں انھیں ہرش کی زبان میں meaning for an interpreter کہا جاسکتا ہے۔ اور نمبر 4 پر جو معنی ہیں انھیں تعبیر، یعنی شعر کی معنویت کا بیان، یعنی ہرش کی زبان میں

meaning as related to something else کہا جائے گا۔ لیکن دو باتیں اگر مزید ظاہر نہیں تو اتنی ہی ظاہر ضرور ہیں۔ اول یہ کہ نمبر 1 تا نمبر 3 تک جو کہا گیا ہے وہ شعر سے قریب تر ہے، لیکن وہ سراسر میرے ذاتی وجود کی پیداوار نہیں ہے۔ اگر میں اردو شاعری سے بالکل ناواقف ہوتا، مسلمانوں کے طور طریقوں سے بالکل بیگانہ اور نابلد ہوتا، اور اردو زبان کے عام استعمالات سے بالکل لاعلم ہوتا تو معنی نمبر 1 سے تا نمبر 3 کا برآمد کرنا میرے لیے ناممکن ہوتا۔ لہٰذا یہ معنی سراسر میرے ذاتی اور اندرونی وجود کی پیداوار نہیں ہیں۔ ان میں میرا تہذیبی اور ادبی وجود شامل ہے، لہٰذا اگر تعبیر سے بقول ہرش وہ معنی مراد ہیں جن کا تعلق اور انطباق کسی اور چیز سے ہو، تو نمبر 1 تا نمبر 3 بھی تعبیریں ہی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ معنی نمبر 4 اتنے ہوائی نہیں ہیں جتنے معلوم ہوتے ہیں۔ بقول ہرش متن کی نوعیت اور فطرت ہی ایسی ہے کہ اس میں کوئی معنی نہیں ہوتے سوائے ان معنی کے جو شارح یا معبر ارادۃً وجود میں لاتا ہے، یعنی مراد لیتا ہے، لیکن اگر معنی نمبر 4 کی نوعیت تعبیر کی ہے اور یہ معنی بہت ہوائی، متن سے بہت دور، اور مبالغہ اور لفاظی پر مبنی ہیں، تو پھر یہ کہنا پڑے گا کہ تعبیر کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ ہوائی، مبالغے اور لفاظی پر مبنی ہوتی ہے۔ یعنی تعبیر کے لیے متن وہ کھونٹی ہے جس پر معنی کی شیروانی ٹانگی جاتی ہے، اگر ایسا ہے تو ہرش کی تقسیم فضول ہے اور معنی تک پہنچنے یا تعبیر کے اصول قائم کرنے میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتی۔

فرض کیجیے ہمیں معلوم ہو جائے کہ شعر میں جس فاطمہ کا ذکر ہے وہ کون تھی۔ فرض کیجیے ہم سے کوئی کہے، بھائی صاحب آپ نے بے سبب ہی اتنی موشگافیاں کیں، آپ کو معلوم ہونا چاہیے کہ شاعر نے نظم کے سرنامے پر خود لکھا ہے ''عرب لڑکی جو طرابلس کی جنگ میں غازیوں کو پانی پلاتی ہوئی شہید ہوئی۔'' پھر نیچے لکھا ہے ''1912'' اور نظم کا عنوان ہی ہے ''فاطمہ بنت عبداللہ'' وہ یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ جب آپ کو یہ تک نہیں معلوم کہ شعر زیر بحث حکیم الامت علامہ اقبال کی مشہور نظم کا پہلا شعر ہے اور اس نظم میں ملت اسلامیہ کے حالات کی بہتری کے لیے امید افزا باتیں بھی کہی گئی ہیں تو آپ شعر کی شرح کیا کریں گے؟ خیر دوسری بات کا تو جواب یہ ہے کہ مجھ سے صرف ایک شعر کے معنی پوچھے گئے تھے، اس کا سیاق و سباق مجھ سے پوشیدہ رکھا گیا تھا۔ اور کسی بھی شارح کے لیے ممکن نہیں کہ وہ تمام اشعار اور تمام نظموں سے واقف ہو۔ شارح تو ان معلومات کی روشنی میں شرح لکھتا ہے جو اس کی دسترس میں ہوں۔ یہ صحیح ہے کہ ایسی معلومات

اگر کثیر ہوں تو بہت خوب، لیکن اصولی طور پر ناممکن ہے کہ جس شعر کی شرح کی جائے اس کے مصنف اور جس متن کا حصہ وہ شعر ہے، اس کے تمام مالہ و ما علیہ کے بارے میں شارح کو واقفیت ہو۔

بنیادی بات یہ نہیں ہے کہ نمبر 1 تا نمبر 4 معنی بیان کرنے والے کو شعر زیر بحث کے بارے میں وہ معلومات نہ تھیں جو اوپر درج ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ان معلومات کے بغیر بھی جو معنی بیان کیے گئے وہ مہمل اور لغوی نہیں۔ اب صرف معنی نمبر 2 کہ یہ شعر حضرت بی بی فاطمہؓ کے بارے میں ہے، منسوخ ہوگئے۔ باقی سب معنی درست ہیں۔ بس اتنا اضافہ درکار ہے کہ فاطمہ سے مراد وہ لڑکی ہے جس کا نام فاطمہ بنت عبداللہ تھا اور جو 1912ء کی جنگ طرابلس میں مسلمان سپاہیوں کو پانی پلاتے ہوئے شہید ہوئی۔ بلکہ اگر معنی نمبر 4 میں تانیثی Feminist انداز نظر ذرا مزید اختیار کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ اقبال کے بقیہ کلام سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ عورتوں کی تعلیم، ان کی آزادی، اور قومی و ملکی معاملات میں ان کی شرکت کے خلاف ہیں، ان کا انداز نظر روایتی مردوں Traditinal male جیسا ہے۔ وہ دنیا کو محض مرد کی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ وہ نظام معاشرت، اخلاق، خدمت، ان سب کا پورا بوجھ عورتوں پر رکھتے ہیں تا کہ عورتیں پوری طرح محکوم رہیں۔ گھر والوں کی خدمت کریں تو عورتیں کریں، مردوں کی دیکھ بھال کریں تو عورتیں کریں، برائی کا سرچشمہ کہلائیں تو عورتیں کہلائیں۔ عفت و عصمت، شرم و حیا، ان تصورات کی پابندی فرض ہو تو عورتوں پر ہو۔ مرد کو تو حق ہے کہ گھر کے باہر گل چھرے اڑائے، لیکن عورت اگر کسی سے ایک بات بھی کرلے تو اخلاق باختہ ٹھہرے۔ حتی کہ اس شعر میں بھی فاطمہ کو جس صفت کی بنا پر امت کی آبرو کہا گیا ہے۔ وہ اس کا قومی جوش، اس کی بہادری، اس کی انسان دوستی، اس کا جذبہ ترحم نہیں بلکہ اس کا ''معصوم'' ہونا ہے۔ پھر دیکھیے کہ فاطمہ کے وصف میں جو لفظ لایا گیا ہے وہ خود جنسی استحصال اور عورت کی پسماندگی کو قائم کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ یعنی ''آبرو''۔ عورت کے ساتھ زنا بالجبر ہو تو کہا جاتا ہے کہ اس کی ''آبرو'' چلی گئی، یعنی اس پر ظلم بھی ہوا اور وہ سماج کی نگاہوں میں ذلیل و خوار بھی ٹھہری اور تو اور قوم کی ترقی اور ملت کی فلاح کا بھی طریقہ یہ ہے کہ صرف عورتیں اپنی جان کی قربانی دیں۔ چنانچہ یہ طرابلس کے جہادیوں کی شہادت نہیں، بلکہ فاطمہ اور اس جیسی ''معصوم'' لڑکیوں کا جہاد اور شہادت ہے جس میں قوم کے لیے حیات تازہ کی ضمانت ہے۔ شاعر اسی نظم میں کہتا ہے:

ہے کوئی ہنگامہ تیری تربت خاموش میں
پل رہی ہے ایک قوم تازہ اس آغوش میں

وغیرہ وغیرہ۔ شرح کا یہ پہلو اختیار کرنے میں میری دو غرضیں ہیں۔ ایک تو یہ ثابت کرنا کہ خارجی معلومات کی کمی ہو تو بھی شرح یا تعبیر بڑی حد تک با معنی رہتی ہے۔ دوسری یہ ثابت کرنا کہ شرح یا تعبیر کسی قاعدے کی پابند نہیں، طریق کار کی پابند ہے اور یہ بات تو ہے ہی کہ جب شرح کا اطلاق خارجی اور وسیع تر تناظر ہو تو وہ متن سے دور پڑ سکتی ہے۔ کرسٹو فر نارس (Norris) اسی لیے تو کہتا ہے کہ کسی متن کو فلسفیانہ یا سیاسی تناظر میں رکھ کر دیکھنا یا فلسفیانہ یا سیاسی بحث کی راہ سے ادب تک پہنچنے کی کوشش کرنا اسرار پرستی یا رموزیت /mystification to be mystified ہے۔ اس لیے پال ریکیئر کہتا ہے کہ تعبیر دراصل demystifcation اور تقصیرِ فریب reduction of illusion کا نام ہے، لیکن ریکیئر کے نظریے میں اور طرح کے گھپلے ہیں، جیسا کہ آگے ظاہر ہوگا۔

ایک بات یہ بھی واضح ہو چلی ہوگی کہ معنی بیان کرنے کے لیے کسی خاص طرح کے متن کی ضرورت نہیں۔ ہر متن تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔ یہ سوال ضرور اٹھ سکتا ہے کہ کیا ادبی متن کی تعبیر کے لیے کسی خاص یا مخصوص تنقیدی اور تعبیری چابک دستی Interpretive skill کی ضرورت ہے یا ادبی اور غیر ادبی دونوں طرح کے متن کی تعبیر ایک ہی طرح کی لیاقت کا تقاضا کرتی ہے؟ فی الوقت یہ سوال میری بحث سے خارج ہے، لیکن یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ اگر ادبی متن کی تعبیر خاص طرح کی لیاقت کا تقاضا کرتی ہے تو ادبی اور غیر ادبی متن کی تعبیر ادبی تعبیر کے طریقوں سے کی جائے تو ادبی متون اپنا دفاع نہیں کر سکتے، یہ ایک الگ بحث ہے۔

فی الحال اس بات پر غور کرتے ہیں کہ متن کیوں تعبیر کا تقاضا کرتا ہے؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ اکثر متن ایسے ہوتے ہیں کہ اگر ان کی تعبیر نہ ہو تو ہم انھیں سمجھ نہ پائیں، یا ان کے سطحی معنی کو قبول کر کے ہم غلط فہمی یا غلطی میں پڑ جائیں۔ متن کا مقصد ہے کسی مفہوم، کسی پیغام، کسی اطلاع کی ترسیل کرنا، لہٰذا اگر کسی متن سے اس مقصد کی تکمیل فوری طور پر نہ ہو رہی ہو، (اور اکثر ہی متن ایسے ہوتے ہیں) تو اس کی تشریح و تعبیر ضروری ہوتی ہے اور شاذ ہی کوئی متن ایسا ہو جس میں کسی نہ کسی حد تک ترجمے کی ضرورت نہ پڑے۔ ٹاڈاراف نے اس کی مثال یوں دی ہے جملہ:

زید کو یہاں پہنچنے میں ابھی دو گھنٹے ہیں۔

ٹاڈاراف کہتا ہے کہ ممکن ہے اس متن کا متکلم دراصل یہ کہہ رہا ہو کہ زید کو یہاں پہنچنے میں ابھی کچھ عرصہ ہے اور اس عرصہ میں ہمیں اپنا کام کر کے یہاں سے نکل لینا چاہیے۔ آڈن کا قول تھا کہ زبان براہ راست ترسیل کا ذریعہ صرف اسی وقت اور اسی حد تک بن سکتی ہے جب اور جس حد تک اسے روزمرہ کی معلومات کی ترسیل کے لیے استعمال کیا جائے۔ آڈن مثال دیتا ہے۔ جملہ:

اسٹیشن کا راستہ کدھر سے ہے؟

آڈن کی مثال اور بیان بالکل درست ہے، لیکن تعبیر کا مسئلہ حل ہونے کے لیے کچھ اور درکار ہے۔ فرض کیجیے کوئی مجرم فرار ہونے کے لیے ریل پکڑنا چاہتا ہے اور پولیس اس کی تلاش میں ہے۔ پولیس کو یہ معلوم ہے کہ مجرم کے لیے یہ علاقہ اجنبی ہے لہٰذا اسے اسٹیشن کا راستہ نہ معلوم ہوگا لہٰذا ہر وہ شخص جو اسٹشین کی راہ پوچھے، مفرور مجرم ہوسکتا ہے، اس طرح معنی کی مساوات یوں بنتی ہے:

اسٹشین کا راستہ کدھر سے ہے؟ میں مفرور مجرم ہوں۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ ''اسٹیشن'' کا ترجمہ ہم لوگ عام طور پر ''ریلوے اسٹیشن'' کرتے ہیں اور ''اسٹیشن کا راستہ کدھر سے ہے؟'' کا جواب ریلوے اسٹیشن کے حوالے سے دیں گے۔ لیکن لفظ ''اسٹیشن'' میں ''ریلوے'' کے معنی اصلاً موجود نہیں۔ ممکن ہے پوچھنے والے نے بس اسٹشین، یا پولیس اسٹیشن، یا ریڈیو اسٹیشن کے بارے میں پوچھا ہو، اور اگر پوچھنے والا امریکن ہو تو یقینی ہے کہ اس نے بس اسٹیشن کے بارے میں نہ پوچھا ہوگا، کیوں کہ امریکی انگریزی میں بس اسٹیشن کو بس ڈپو کہتے ہیں۔ امریکی انگریزی میں ''پولیس اسٹشین'' کی جگہ پولیس پری سنکٹ (precinct) مستعمل ہے، لہٰذا اس نے اسٹیشن'' کہہ کر'' پولیس اسٹیشن' بھی نہ مراد لیا ہوگا۔ یہ ممکن ہے کہ اس نے پٹرول ٹنکی یا ملک بوتھ مراد لیا ہو کیوں کہ ان چیزوں کو امریکی انگریزی میں بالترتیب Gas station اور Milk station کہتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس نے ''ڈاک خانہ'' مراد لیا ہو، کیوں کہ امریکی روزمرہ میں مثلاً ''یونی ورسٹی پوسٹ آفس'' کی جگہ ''یونی ورسٹی اسٹیشن'' بولتے ہیں۔

لہٰذا عام استعمالات، یا ایسے متون بھی جو اطلاع/معلومات حاصل کرنے یا مہیا کرنے

کے لیے بنائے جائیں، اکثر ترجمے کے محتاج رہتے ہیں۔ متن اپنی فطرت کے اعتبار سے ترجمے / تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔ یہ بات زبانی متن سے بھی زیادہ تحریری متن پر صادق آتی ہے۔ تحریری متن جب ہمارے سامنے آتا ہے تو وہ بالکل عاری اور غیر جانب دار ہوتا ہے۔ متن کو برتنے والے کی حیثیت سے ہماری کوشش یہ ہوتی ہے کہ ہم اس پر زیادہ سے زیادہ جبر کریں اور اس سے اپنے مفید مطلب معنی نکالیں۔ پرانی تہذیبوں میں زبانی متن کو تحریری متن پر فوقیت اس لیے دی جاتی تھی کہ زبانی متن کا بنانے یا بولنے والا طرز ادا، لہجے، حرکات وسکنات، وقفہ وقیام کے ذریعہ متن کے معنی بیان کر دیتا تھا، اور کچھ نہیں تو وہ براہ راست سننے والے کے سامنے متن کی شرح بیان کر سکتا تھا اور اس طرح معنی کو Stability یا قیام واستحکام حاصل ہو جاتا تھا، کیوں کہ پھر وہی متن معنی کی انھیں شرائط وتفاصیل کے ساتھ دوسرے بیان کنندہ سے تیسرے تک اور تیسرے سے اگلے تک پہنچتا تھا۔ گویا متن کے معنی متن کے بنانے والے، یا اس کی تحدیث کرنے والے کی ملکیت ہوتے تھے۔ زبانی ترسیل کے باعث معنی میں بگاڑ یا تخرب کا امکان بہت کم ہوتا تھا، کیوں کہ زبانی ہونے کے باعث متن کا دائرہ بہ یک وقت وسیع بھی ہوتا تھا اور محدود بھی۔ محدود اس معنی میں کہ متن اسی وقت uncontrolled طریقے سے پھیلتا ہے جب کاغذ پر اس کی نقلیں تیار ہو سکیں۔ زبانی معاشرے میں (یا ایسے معاشرے میں جو زبانی متن پر تکیہ کرتا ہے) متن کا Uncontrolled proliferation نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا متن ہر وقت، اور ہر اس جگہ جہاں تک وہ پہنچتا ہے، زبانی ہی پہنچتا ہے، یعنی کوئی نہ کوئی ایسا شخص ہمیشہ موجود رہا ہے جو متن کے اصل معنی (یعنی صاحب متن کے مرادی معنی) سے واقف ہو، اور اس کی غلط ترسیل کرنے والے کی تصحیح کر سکے، یا کم سے کم اسے ٹوک سکے۔ پھر زبانی متن کا دائرہ وسیع اس لیے ہوتا ہے کہ اس کی ترسیل ونشر کے لیے خواندگی کی شرط نہیں ہوتی۔ ناخواندہ شخص بھی زبانی متن کی اشاعت کر سکتا ہے اور قدیم معاشرے میں ناخواندہ لوگوں کی تعداد خواندہ لوگوں سے زیادہ ہوتی تھی۔ صدر اسلام کے پورے جزیرہ نمائے عرب میں صرف سترہ لوگ خواندہ تھے۔ عبداللہ یوسف علی نے لکھا ہے کہ صحابہ کرامؓ کا طریقہ تھا کہ قرآن کے مشکل یا اجنبی الفاظ کے معنی معلوم کرنے کے لیے وہ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم سے رجوع کرتے تھے۔ اگر چہ محاربوں میں حفاظ کی کثیر تعداد کے شہید ہو جانے کے بعد حضرت عمرؓ کو قرآن کے محررا مجتمع کرنے کا خیال آیا، لیکن آج بھی قرآن کے کسی نسخے کی صحت یا عدم صحت کی توثیق حفاظ ہی کرتے ہیں، کسی مخطوطے یا مطبوعہ نسخے کو

حکم نہیں ٹھہرایا جاتا، اور نہ ہی قرآن کی توسیع اشاعت میں مخطوطہ یا مطبوعہ نسخوں کا کوئی اہم حصہ رہا ہے۔

بہر حال، بنیادی بات یہ ہے کہ تحریری متن اپنی معرائیت کے باعث معنی بیان کرنے والے کے رحم و کرم پر ہوتا ہے۔ یا کم سے کم اتنا تو ہوتا ہی ہے کہ تحریری متن اپنے آپ خود کو ظاہر نہیں کر سکتا۔ اسے کسی شارح، کسی ملہم کی ضرورت رہتی ہے۔ افلاطون نے سقراط کی زبان سے ''فیدروس'' میں کیا عمدہ بات کہی ہے کہ تحریری متن اپنی تصحیح نہیں کر سکتا، اور نہ وہ اپنی غلط تعبیر کو درست کر سکتا ہے، اس کو گیڈمر نے یوں بیان کیا ہے کہ تحریر کا بنیادی ضعف، جو صرف تحریر سے مختص ہے، یہ ہے کہ اگر وہ ارادی یا غیر ارادی طور پر معبر کی غلط فہمی کا شکار ہو جائے تو پھر اس کا حامی و ناصر کوئی نہیں۔ گیڈمر نے افلاطون کے نکتے کو ذرا ہلکا کر دیا ہے، کیوں کہ افلاطون کی بات کا دوسرا پہلو جسے گیڈمر نے نظر انداز کر دیا ہے، یہ ہے کہ اگر تحریری متن میں کوئی غلطی دَر آئے (ارادی یا غیر ارادی) تو متن کو اس کے آگے کوئی چارہ نہیں، افلاطون کی مراد یہ ہے کہ متن اگر زبانی نشر کیا جائے تو اس میں غلطی کی تصحیح کا امکان پھر بھی رہتا ہے، جب کہ تحریری متن میں یہ بات معبر پر منحصر ہے کہ وہ متن کی غلطی پکڑے اور اس کی اصلاح کرے۔ چنانچہ غالب کی ردیف ایک بار کہیں ''رونے تک'' لکھ کر چھپ گئی اور پھر اس طرح مقبول ہوئی کہ زیادہ تر لوگ آج بھی اسے صحیح متن سمجھتے ہیں اور ''روتے تک کو ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ یا اگر بہت اصرار کیا جائے تو کہتے ہیں کہ ہوگا، غالؔب کے اصل نسخے میں ''ہوتے تک'' ہی ہوگا لیکن ہمیں ''ہونے تک'' ہی اچھا لگتا ہے، اور غالب کو ''ہونے تک'' ہی لکھنا چاہئے تھا۔

دریدا نے جو زبانی متن پر تحریری متن کو فوقیت دی ہے تو اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ تحریری متن کے معنی زبانی متن کے مقابلے میں آزاد اور معرا ہوتے ہیں، لہٰذا یہاں دریدا کے لیے یہ کہنا آسان ہے کہ معنی کچھ نہیں ہے، صرف دال مدلول کا آزاد کھیل اور باہم ردعمل Free play ہے۔ دریدا کی نظر میں مخطوطہ نشان Written sign کو ایک طرح کی نشانیاتی آزادی Semiotic independence حاصل ہوتی ہے، کیوں کہ تحریری متن میں حتمی معنی کبھی موجود نہیں ہوتے، کچھ نہ کچھ معنی ہمیشہ التوا میں رہتے ہیں۔ ایڈورڈ سعید نے اس کو دریدا کی ''منفی مابعد الطبعیات'' (Negative theology) کہا ہے اور مزید کہا ہے کہ لطف یہ ہے کہ دریدا جتنی شدت اور کثرت سے متن کو گرفت میں لاتا ہے، اس کثرت اور شدت سے ان باتوں کی

تفصیلات ظاہر ہوتی ہے، جو یہ خیال دریدا متن میں موجود نہیں ہیں، بہر حال بنیادی بات یہ ہے کہ تکلم سے محروم ہونے کے باعث تحریری متن چوں کہ اپنے معنی خود نہیں قائم کر سکتا اس لیے اس میں تعبیر کے امکانات لامحدود ہوتے ہیں اور معنی کا تعین دشوار ہوتا ہے۔

دریدا کا یہ خیال اس کے عام فلسفیانہ تصور سے ہم آہنگ ہے کہ الفاظ میں کوئی وجود نہیں، اور الفاظ نہ اشیاء ہیں اور نہ اشیا کے قائم مقام ہیں۔ یہ تصور دریدا کا اپنا نہیں، اور جس چیز کو وہ لفظ مرکزیت Logocentrism کہہ کر مطعون کرتا ہے۔ مغرب و مشرق کے فلسفۂ لسان اور فلسفہ وجود میں بہت پہلے مسترد ہو چکی تھی۔ آگڈن اور رچرڈس نے اپنی کتاب The Meaning of Meaning (اول اشاعت 1923ء دوسری اشاعت 1930ء) میں اس تصور کو کہ الفاظ اور اشیاء میں مکمل ہم آہنگی ہے Verbomania (مراق اللفظ) اور Graphomania (مراق التحریر) کہہ کر اس کا خوب مذاق اڑایا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ”اگر ہم الفاظ کی قوت کی نوعیت کو نہ سمجھیں تو الفاظ ہمارے اور اشیاء کے درمیان طرح طرح کے لطیف طریقوں سے آن کھڑے ہوتے ہیں، منطق میں، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، ان سے فرضی ذوات (entities) کی تخلیق کو راہ ملتی ہے مثلاً قضایائے عمومی (Universals) صفات (Properties) وغیرہ ان کے بارے میں مزید گفتگو ہم آیندہ کریں گے۔ الفاظ ہماری توجہ کو خود پر منعطف کرتے ہیں اور اس طرح ہیئتوں کے فضول مطالعے کو فروغ ملتا ہے، جس نے نحو (Grammar) کا اعتبار کھونے میں بہت کچھ کیا ہے۔ اپنی جذبات انگیز قوت کے باعث وہ مراق اللفظ اور مراق التحریر پیدا کرتے ہیں۔ مباحثہ اور تجزیہ بنجر ہو جاتا ہے، لیکن لوگوں کو دھوکا ہوتا ہے کہ انھوں نے اشیاء کو نام دے دیے ہیں اور یہ اطمینان ہو جاتا ہے کہ ہم نے (خارجی دنیا پر) اپنے ذاتی اقتدار کو مصنوعی طور پر بڑھا لیا ہے۔“

آگڈن اور رچرڈس کا یہ اقتباس میں نے دریدا کی وقعت کو کم کرنے کے لیے نہیں، بلکہ تعبیر کے مسائل میں ایک اہم مسئلے پر توجہ مرکوز کرنے کی غرض سے پیش کیا ہے۔ آگڈن اور رچرڈس کی پوری کتاب ہی اس مسئلے کی چھان بین پر ہے کہ ہم معنی کو کس طرح گرفت میں

لا سکتے ہیں؟ مثلاً وہ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ الفاظ بطور نشانیاتی نظام ہماری فہم اور تعبیر پر کس حد تک اثر انداز ہوتے ہیں؟ وہ کہتے ہیں کہ ''تعبیر کی ایک صفت یہ ہے کہ اگر کسی سیاق وسباق نے ہمیں زمانۂ گزشتہ میں متاثر کیا ہے، تو آیندہ اس سیاق وسباق کے ایک حصے کا بھی حدوث ہم میں وہی ردعمل پیدا کرے گا جو زمانۂ گزشتہ میں مکمل سیاق وسباق سے حاصل ہوا تھا۔'' یعنی الفاظ بطور نشانہ بھی معنی (ذہنی ردعمل) کا اشارہ کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں تعبیر کا عمل ایک طرح سے لامحدود اور ایک طرح سے محدود ہو جاتا ہے۔

تحریری متن کی معرائیت کو کم کرنے، یعنی اسے معبر کے رحم وکرم پر بالکل نہ چھوڑ دینے کی غرض سے متن بنانے والوں نے کئی طریقے ایجاد کیے۔ مثلاً صفحہ نمبر ڈالنا، مصرعوں کی گنتی کر کے ان پر نمبر ڈالنا، فہرست مطالب کے داخل متن کرنا، اگر ضرورت ہو تو مطالب کو حروف تہجی کے اعتبار سے، یا ردیف وار، مرتب و منظم کرنا، اشاریہ اسماء وغیرہ کو داخل متن کرنا، اور سب سے بڑھ کر یہ کہ رموز وعلامات اوقاف کا التزام کرنا۔ یہ بات کم لوگوں کو معلوم ہے کہ قبل جدید زمانے تک تمام دنیا میں تحریر علامات اوقاف سے معریٰ ہوتی تھی۔ کتابوں پر صفحہ نمبر نہیں ہوتا تھا، اور اسی لیے فہرست مطالب بھی نہ ہوتی تھی۔ چینی اور جاپانی میں صدیوں تک نثر اور نظم کی تحریر میں کوئی امتیاز نہ ہوتا تھا۔ تحریری متن پر قاری / معبر کے جبر کو کم کرنے کے لیے جو طریقے اختیار کیے گئے ان کی عالمی کامیابی اس بات کی دلیل ہے کہ متن بنانے والے اپنے متن کی تفہیم کو آسان بنانا لیکن ساتھ ہی ساتھ اس کی تشریح میں کسی نہ کسی قسم کی حد بندی رکھنا پسند کرتے ہیں۔

ہم میں سے اکثر کو ''روکو مت جانے دو'' والا قصہ یاد ہوگا۔ اگر اس متن پر علامات وقف کا التزام کیا گیا ہوتا، یا اس کی ترسیل زبانی ہوئی ہوتی، تو متن کے حاصل کرنے والے کو اس کے معنی میں کوئی تذبذب نہ ہوتا، لیکن تحریر اپنے گونگے پن کے باعث معبر کی چیرہ دستیوں کا شکار ہوتی ہی رہتی ہے۔ اگر ''روکو مت جانے دو'' کو علامات وقف کے ساتھ بھی لکھا جاتا تو پھر بھی معبر پوچھ سکتا تھا کہ اس حکم کا اطلاق راجا پر کریں یا اس کی فوجوں پر؟ حضرت داتا گنج بخش نے ''کشف المحجوب'' میں لکھا ہے کہ ''محبت کی تعبیر محال ہے، کیوں کہ تعبیر معبر کی صفت ہے، اور محبت محبوب کی صفت ہے۔ اس لیے الفاظ میں اس کے معانی نہیں سما سکتے۔ ''واللہ اعلم'' اس قول میں بنیادی نکتہ یہ ہے کہ معبر کی صفت تعبیر ہے۔ یعنی معبر جو بھی کہے گا اپنے ہی سے کہے گا۔ جس چیز کی تعبیر کی جا رہی ہے اس کی صفت میں تعبیر نہیں ہے، لہٰذا تعبیر بہر حال ایک ذاتی عمل ہوگا۔

ہر تعبیر ''میری تعبیر'' my interpretation کا حکم رکھتی ہے، اگر کوئی تعبیر، یا تعبیریں قابل قبول ہو جاتی ہیں تو اس کی وجہ سے ہے کہ تعبیر کرنے والے اور تعبیر حاصل کرنے والے کے درمیان ایک بنیادی اور گہرا سمجھوتا ہوتا ہے۔ اتفاق رائے کی واضح، چاہے غیر مرئی اور بیان ناپذیر سرحدیں ہوتی ہیں، جب کوئی تعبیر ان سرحدوں کو بالکل پھلانگ جاتی ہے تو وہ صرف ''نری تعبیر'' رہ جاتی ہے، لیکن رہتی وہ پھر بھی تعبیر ہی ہے، یعنی ہر تعبیر میں کسی نہ کسی حد تک صحیح پن ضرور ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں حضرت مخدوم شرف الدین یحیٰی منیری کا قول غور طلب ہے۔ سید وحید اشرف نے اپنی کتاب ''رباعی،'' حصہ سوم میں حضرت منیری کا بیان نقل کیا ہے:

> اشعار کے معنی کا کوئی طریقہ معین نہیں ہے سننے والے کے دل میں جو معنی ہیں جب کوئی شعر سنتا ہے تو اس میں اپنے حال کی مناسبت سے معنی سمجھتا ہے اور اس کی مثال آئینے سے دی ہے کہ آئینے میں صورت کے منعکس ہونے کی کوئی شکل متعین نہیں ہے کہ آئینہ جو بھی دیکھے ایک معین صورت نظر آئے، بلکہ جو بھی دیکھے گا اپنی ہی صورت کا عکس دیکھے گا۔ اسی طرح اشعار میں ہے کہ جو بھی سنتا ہے اپنے انداز کے مطابق سنتا ہے۔ اس کے دل میں جو حال ہے اسی پر شعر کے معنی لیتا ہے۔

مغرب میں یہ اصول دو طرح سے بیان ہوا ہے۔ ایک تو وہی جس کا ذکر میں نے پہلے کیا ہے کہ شرح بیان کرنے کے کوئی قاعدے نہیں ہیں۔ یعنی ایسا نہیں ہے کہ بعض مقرر قاعدے اور طریقے ہوں جن پر عمل کرنے سے صحیح/اچھی/کامیاب/قابل قبول شرح لکھی جاسکے۔ دوسری طرح اسے نفسیاتی بیان کی حیثیت دی گئی ہے کہ ہر شخص کا انداز اور انداز فکر مختلف ہوتا ہے۔ لہٰذا ہر شخص اپنی اپنی طرح شرح و تعبیر لکھتا ہے۔ اس سے نتیجہ یہ نکالا گیا ہے کہ کسی شرح کے بارے میں درستی کا دعویٰ نہیں کیا جاسکتا۔ حضرت شرف الدین کے بیان میں یہ بات مثبت طریقے پر ہے کہ ہر شخص اپنے اپنے حال پر شعر کے معنی لیتا ہے، اور اس کے لیے وہی معنی درست ہیں، یعنی تعبیر کی صحت کے لیے کسی آفاقی معیار کی ضرورت نہیں۔

یہ دونوں اصول اپنی جگہ پر بہت دل کش ہیں، لیکن ان کے بعض عملی نتائج پر غور کرلینا چاہیے، تعبیر یعنی Interpretation کی جتنی تعریفیں ممکن ہیں ان میں یہ بات بہرحال مشترک ہے کہ کسی متن کے معنی کو متن سے مختلف الفاظ میں لیکن پوری پوری صحت کے ساتھ ادا کردیا

جائے، شلائر ماخر تو یہاں تک کہتا ہے کہ تعبیر کچھ نہیں ہے صرف اس چیز کی تخلیق نو اور تعمیر نو ہے جو متن میں پہلے سے موجود ہے۔ شلائر ماخر کا اصول منشائے مصنف کی توثیق کرتا ہے۔ ہمیں یہاں اس سے بحث نہیں، لیکن مقدس متون کی شرح میں اس کی اہمیت ہو جاتی ہے کیوں کہ مقدس متن کا شارح یا مترجم خالق متن کے منشا کو واضح کرنا اپنا فریضہ اولین جانے گا۔ انجیل میں کئی ایسے مقامات ہیں جہاں مثلاً اللہ کے ہاتھ کا ذکر ہے، سینٹ ٹامس، ایکوائناس نے ایسی عبارت کی استعاراتی توجیہ کی اجازت دی ہے۔ سترہویں صدی آتے آتے مغرب کی فکر میں سائنس اور اس کی لائی ہوئی روشن خیالی نے انجیل کے شارح کے لیے ایسی مشکلیں پیدا کر دی تھیں جن کا ایکوائناس کے زمانے میں وجود نہ تھا۔ جدید علم تعبیر Hermencuties کے بنیاد گزار اسپنوزا نے آخر یہ کہہ کر بات ختم کی کہ انجیل کے مفسر کا کام متن کے معنی بیان کرنا ہے، اس کی سچائی ثابت کرنا نہیں، لہٰذا تعبیر کا مقصود متن کے معنی کے علاوہ کچھ نہیں۔ اس اصول نے انجیل کی تفسیر نویسی پر جو اثر ڈالا اس سے ہمیں بحث نہیں، لیکن ادبی متون کی تعبیر کے سلسلے میں اسپنوزا کا یہ اصول اس بات کی توثیق کرتا ہے کہ استعارے کے سچ جھوٹ سے بحث غیر ضروری ہے۔ مسلمانوں نے قرآن کی تفسیر کے سلسلے میں ان مسائل پر اسپنوزا، بلکہ سین ٹامس ایکوائناس وغیرہ سے بھی پہلے غور کیا تھا۔ قرآن کی ایسی عبارتیں جن کا بقول مولانا تھانویؒ ''مدلول لغوی معلوم ہو مگر کسی محذوف عقلی یا نقلی کے سبب مراد نہ لے سکیں'' دو طرح کی ہیں۔ ایک تو وہ جن میں اللہ کی صفات سمع، بصر، کلام وغیرہ کا ذکر ہے، ان کے بارے میں تفسیر تو ہو سکتی ہے، لیکن یہ کہنا ضروری ہے کہ اللہ کی سماعت ہماری سماعت کی طرح نہیں، اس کی بصارت ہماری بصارت کی طرح نہیں، اس کا کلام ہمارے کلام کی طرح نہیں وغیرہ۔ دوسری طرح کی عبارتیں وہ ہیں جن میں اللہ تعالیٰ سے کسی فعل کا صادر ہونا (مثلاً استواء) مذکور ہے، استواء کی تفسیر میں مولانا تھانویؒ نے دو مسلک بیان کیے ہیں۔ ایک تو یہ کہ لفظ استواء کو برقرار رکھیں اور کہیں کہ استواء معلوم تو ہے، لیکن اس کی کیفیت مجہول ہے اور اس پر ایمان واجب ہے اور اس کے بارے میں سوال بدعت ہے۔

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا مسلک اختیار کرنے والے اللہ تعالیٰ کے عمل استواء پر گفتگو کا راستہ بند کر رہے ہیں اور یہ مسلک بہر حال مبنی بر احتیاط ہے، لیکن تفسیر کا حق اس سے غالباً ادا نہیں ہوتا، لہٰذا حضرت تھانویؒ یہ بھی کہتے ہیں کہ ایسے الفاظ کی تفسیر غیر منصوص سے ہو سکتی ہے۔ یعنی لفظ

استواء کے جو معنی حقیقی ہوں ان میں سے کسی ایک کو اختیار کر لیا جائے، اور اس کی کیفیت کو واضح کر دیا جائے، مثلاً اگر استواء کا ترجمہ استیلاء یا اقبال کریں تو یہ واضح کر دیں کہ استیلاء سے وہ استیلاء مراد نہیں جو عجز ہوا کرتا ہے اور نہ اقبال سے وہ اقبال مراد ہے جو بعد ادبار ہوا کرتا ہے۔
ملحوظ رہے کہ ''معنی حقیقی'' سے مسلمان مفکرین وہ معنی مراد لیتے تھے جو متداول ہوں اور جن پر ماہرین لغت کا اتفاق ہو، اور ''معنی مجازی'' سے وہ معنی مراد لیتے تھے جو استعاراتی ہوں اور جنھیں وضع کرنے کے قاعدے نہیں بن سکتے۔ دوسری بات جو نظر میں رکھنے کی ہے وہ یہ ہے کہ تفسیر کے ان محتاط اور آزمودہ قاعدوں کے باوجود تفسیر یعنی ترجمہ و تعبیر کے لیے کوئی مجموعی طریقہ نہیں بن سکتا، اور معبر / مفسر بالآخر، ''میری تعبیر'' کا ہی نعرہ بلند کرتا ہے۔ مثلاً قرآن کے لفظ استواء کے کئی معنی حقیقی ہیں۔ علو، استیلاء، اقبال وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ مفسر / مترجم یا تو لفظاً استواء کو یوں ہی باقی رکھے گا اور بقول حضرت تھانویؒ یہی اسلم واحکم ہے) یا پھر استواء کے متعدد تراجم میں سے کسی ایک کو اختیار کرے گا۔ پہلی صورت میں ترجمہ / تفسیر کا عمل پورا نہ ہوگا۔ اور دوسری صورت میں مترجم / مفسر اپنی اور صرف اپنی صواب دید سے کام لے گا اور کسی ایسے اصول، قاعدے، طریقے، یا کلیے کی نشان دہی نہ کر سکے گا، جس کی رو سے ایک ترجمے کو دوسرے پر فوقیت دی جا سکے۔ خواہ مولانا تھانویؒ نے لکھا ہے کہ جب وہ اپنا ترجمۂ قرآن تیار کر رہے تھے تو ہر لفظ کے ممکن تراجم پر غور کرتے تھے اور جب کسی ایک ترجمے پر شرح صدر ہو جاتا تو اسے درج کرتے۔ ظاہر ہے کہ ذاتی کارروائی کی حیثیت سے تو حضرت تھانوی کا عمل نہایت احسن تھا، لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ ان کا شرح صدر کسی اور کے لیے حکم نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔

اوپر کی گفتگو پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ قرآن کے متشابہات کے ترجمے اور تفسیر میں بحث کا امکان ہونے اور ان کی تفسیر و تعبیر کے بارے میں کوئی حتمی قاعدہ نہ ہونے سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تعبیر کا سارا عمل ذاتی صواب دید پر مبنی ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ قرآن کے ترجمہ و تعبیر میں مسلمانوں نے جس قدر علم، ذہن، تفکر، تفحص، احتیاط، خشیت اللہ، اور راسخ الایمان عقائد سے کام لیا ہے اس کی مثال دنیا کی تاریخ میں نہیں ملتی۔ لیکن قرآن کی تفسیریں کثرت سے موجود ہیں اور کثرت سے لکھی گئیں۔ یہ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ کوئی دو مفسر ایسے نہیں جن کی صوابدید ہر جگہ بالکل متحد ہو۔ ہر مفسر نے اپنی تفسیر اسی لیے لکھی کہ وہ متداول تفسیروں سے پوری طرح متفق نہ تھا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ مفسروں میں بعض ایسے تھے جن کا ایمان راسخ نہ تھا۔ اس کا

مطلب صرف یہ ہے کہ چوں کہ تعبیر میں ذاتی صوابدید آخری فیصلہ کرتی ہے اور قرآنی متن اپنی گہرائی، کثیر المعنویت، نزاکت اور ادبی حسن میں بے مثل و بے مثال ہے۔ اس لیے وہ کثرت سے تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔

حضرت مولانا منت اللہ رحمانی مرحوم نے اپنے سفر نامہ ''مصر و حجاز'' میں مصر کی ایک مشہور عالم اور مفسر قرآن دکتورہ عائشہ بنت الشاطی سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ اثنائے گفتگو میں سورہ تکاثر کی آیت ''ثم لتسئلن یومئذعن النعیم'' (پھر تم سے اس دن نعیم کے بارے میں پوچھا جائے گا) میں وارد لفظ ''نعیم'' پر بحث ہوئی۔ دکتورہ نے فرمایا کہ ''نعیم'' یہاں آخرت کے معنی میں ہے، اور نعیم کا لفظ قرآن میں صرف نعیم، آخرت کے معنی میں ہے، نعیم دنیا کے معنی میں کہیں نہیں استعمال ہوا، مولانا لکھتے ہیں: ''عرض کیا گیا کہ سیاق سے معلوم ہوتا ہے کہ نعیم سے نعیم دنیا مراد ہے۔ انھوں نے جواب دیا: ''یا مولانا لا واللہ نعیم الاخرۃ نعم الاخرہ نعیم الاخرہ، الراد انھم یسئلون عن النعیم الحق ما ھو'' یا مولانا نہیں واللہ نہیں، نعیم آخرت، نعیم آخرت، نعیم آخرت، حقا کہ انھم یسئلون عن النعیم سے یہی مراد ہے) مولانا منت اللہ رحمانی اور دکتورہ عائشہ کی گفتگو کا حال پڑھنے کے بعد میں نے اردو انگریزی ہندی کے آٹھ مستند تراجم قرآن میں آیت مذکورہ کا ترجمہ دیکھا تو معلوم ہوا کہ بعض نے صاف صاف نعیم دنیا کا ذکر کیا ہے۔ بعض نے ایسی عبارت لکھی ہے جس میں روحانی اور جسمانی دونوں طرح کی مسرتوں کا مفہوم نکلتا ہے، لیکن دنیا یا آخرت کی تخصیص نہیں ہے اور بعض نے ایسے لفظ لکھے ہیں جن میں دنیا یا آخرت کی تخصیص نہیں ہے، لیکن مفہوم کا جھکاؤ جسمانی مسرت کی طرف ہے۔ ایک ترجمے میں مفہوم کا جھکاؤ روحانی مسرت کی طرف ہے۔

مندرجہ بالا بحث اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ تعبیر میں ذاتی فیصلے کو مرکزی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ حتیٰ کہ قرآن کی بھی قابلِ قبول تعبیرات و تراجم میں ذاتی فیصلہ اہم ترین مقام رکھتا ہے۔ (واضح رہے کہ میں تفسیر بالرائے کی بات نہیں کر رہا ہوں) اور جب قرآن کی تفسیر و تعبیر بھی my interpretation کا درجہ رکھتی ہے تو عام متون کی بات ہی کیا ہے؟ اور جس طرح متن کی فطرت یہ ہے کہ اس سے ہر وہ معنی نکل سکتے ہیں جن کا وجود اس متن میں ممکن نہ ہو، اسی طرح تعبیر کی فطرت یہ ہے کہ اس پر مکمل اتفاق رائے نہیں ہوسکتا۔ ہر تعبیر میں کہیں نہ کہیں بحث یا شک، یا ضمنی اختلاف، یا توسیع، یا تخفیف کی گنجائش رہتی ہے اور اگر تعبیر میں زیادہ

زور اس شے پر ہے جسے ہرشے نے متن کی معنویت Significance کہا ہے تو پھر اختلاف کی گنجائش زیادہ، لیکن تردید کی گنجائش کم رہتی ہے۔

صوفی لوگ ایک عرصے سے حافظ کے کلام کی صوفیانہ تعبیریں کرتے آئے ہیں۔ ان کی بنیاد کلیۃً معبر کے فیصلے پر ہے۔ وہ کہتا ہے کہ حافظ کے کلام میں بہت سی اصطلاحیں ہیں، اور ان اصطلاحوں کے یہ معنی ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کا فیصلہ وجدانی ہے اور وجدان سے انکار ہو سکتا ہے، لیکن منطقی سطح پر اس کی تردید نہیں ہو سکتی، مثال کے طور پر یوسف علی شاہ نظامی کی شرح دیوان حافظ میں مشمولہ فرہنگ کے بعض اندراجات حسب ذیل ہیں:

آئینۂ سکندر و جام جم:

چشم شاہد کو کہتے ہیں کہ دیدۂ بصارت مثل آئینہ و دیدۂ بصیرت مثل جام جم کے ہے کہ راز باطن بلکہ دنیا کا کہ نور وحدت ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے۔

بخارا:

روح حیوانی عرف جان کو کہتے ہیں کہ بخارات لطیف سے بقول حکما پیدا ہوتی ہے۔

جاناں:

حقیقت محمدی کو کہتے ہیں کہ جان انسان کی اس سے پیدا ہوئی ہے گویا وہ جان کی جان ہے۔

زلف و جعد:

حجاب ظلمانی جسمانی کو کہتے ہیں کہ نور وحدت اس میں پوشیدہ ہے وہ تزکیۂ نفس و طہارت جسم سے ظہور کرتا ہے۔

ماہ:

نفس مطمئنہ کو کہتے ہیں کہ ہنگام تزکیہ تام کے، پرتو نور جان سے، نور نیلگوں اس کا مثل نور ماہ کے سفید ہوتا ہے۔

اب کیوں رام ہوشیار کے رسالے ''شمع عرفاں'' (فارسی سے ترجمہ از کالی داس گپتا رضا) کے بعض اندراجات ملاحظہ ہوں:

ابرو:

وہ پردہ جو طالب اور مطلوب کے درمیان حائل ہے۔ طالب بمنزلہ پیشانی ہے، اور مطلوب بمنزلہ رخ، اگر ابرو درمیان نہ ہو تو پیشانی اور رخ یعنی طالب و مطلوب ایک ہو جائیں۔ اور چوں کہ ابرو بمعنی حجاب لیتے ہیں، اس سے دنیا بھی عبارت ہے۔ غنی:

ہزاراں معنی باریک باشد بیت ابرو را
بغیر از موشگافاں کس نہ فہمد معنی اورا

بت:

مظہر ہستی مطلق سے عبارت ہے کہ حق یہی ہے۔ ذوق کا یہ شعر اس کی وضاحت کرتا ہے ؎

اس بت کدے میں کون ہے کافر ترے سوا
تو بت پرست بت بھی ہے اور بت تراش بھی

ظاہر ہے کہ ان تعبیروں کو غلط ثابت نہیں کر سکتے۔ سوائے اس کے کہ ایک ایک شعر لے کر تجزیہ کریں اور دکھائیں کہ یہاں ان الفاظ کے وہ معنی نہیں ہیں جو صاحب فرہنگ نے درج کیے ہیں، لیکن اس سے بھی فرہنگ کی تردید نہ ہوگی، کیوں کہ صاحب فرہنگ کہہ سکتا ہے کہ یہ نہ سہی، لیکن دوسرے شعر ممکن نہیں، جن میں یہ الفاظ ان اصطلاحی معنی میں برتے گئے ہوں جو ہم نے درجِ فرہنگ کیے ہیں اور پھر سو کی سیدھی بات یہ کہ ہمیں تو ان الفاظ میں وہی معنی نظر آتے ہیں جو ہم نے درج کیے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ بحث لغوی معنی (یعنی حقیقی معنی) کی نہیں، بلکہ استعاراتی معنی کی ہے اور چوں کہ استعارہ بنانے کے کوئی قاعدے نہیں ہیں، اس لیے استعاراتی معنی کو غلط ثابت نہیں کیا جا سکتا، جب تک ہم یہ ثابت نہ کریں کہ یہ استعارہ اس مخصوص تعبیر کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

اس بحث سے یہ ثابت ہوا کہ متن میں کوئی معنی مستقل بالذات نہیں ہوتے، متن کی نوعیت کسی آثار قدیمہ کی نہیں جس میں عمارتیں، ساز و سامان وغیرہ پہلے سے مدفون ہوں اور معبر کی نوعیت کسی ماہر آثار قدیمہ کی نہیں جو کسی آثار کو کھود کر اس میں سے وہ چیزیں نکالتا ہے جو وہاں پہلے سے موجود تھیں، یہ معبر کی خوش نصیبی ہے کہ اس کی تعبیر پر کم و بیش اتفاق رائے ہو جائے۔ ہاں زبانی متن کا معاملہ کچھ اور ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، وہاں ترجمہ / تعبیر کا عمل یا تو

نوری طور پر ہوتا ہے اور اس کی صحت یا غلطی فوراً معلوم ہو جاتی ہے یا پھر اس کے معنی مستحکم اور قائم ہو چکے ہوتے ہیں۔ یا اس کے معنی پر کسی نہ کسی کی ملکیت قبول کر لی جاتی ہے اور پھر اسی کی تعبیر کو درست ماننا پڑتا ہے۔ لیکن اصولی طور پر یہ پھر بھی ممکن ہے کہ متن پر جس شخص کی ملکیت ہے، ہم اس کی بیان کردہ تعبیر کو آخری یا قطعی تعبیر نہ سمجھیں۔ غالب کی مثال سامنے ہے کہ انھوں نے اپنے بعض شعروں کے معنی خود بیان کیے ہیں۔ ہم غالب کے بیان کردہ معنی سے انکار تو نہیں کرتے، لیکن ان کی آخری اور قطعی بھی نہیں سمجھتے، بلکہ اپنی طرف سے بھی ان شعروں کے معنی بیان کرتے ہیں۔

اس طرح یہ بھی طے ہوا کہ متن میں کوئی ایسے معنی ہونا ضروری نہیں جنھیں ہم اس کے ''اصل''، ''حقیقی'' یا معنی قرار دیں، اور معبر کا منصب یہ قرار دیں کہ وہ ان ''اصل'' یا ''حقیقی'' معنی کو دوبارہ اپنے لفظوں میں بیان کرتا ہے۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ کسی متن کا لفظی ترجمہ اس کے تمام معنی کو، یا حقیقی معنی کو بیان کر دے۔ وہ لوگ جو متن کو قائم بالذات کہتے ہیں ان کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ متن کے معنی اس طرح بیان کریں کہ متن سے خارج کی چیزوں کا سہارا کم سے کم لینا پڑے۔ وہ لوگ جو متن کے مضمرات یا علامتی معنی سے بحث رکھتے ہیں ان کی کوشش یہ رہتی ہے کہ متن میں علامتی یعنی بالواسطہ بیان کے جو پہلو ہیں اور اس بالواسطگی کے باعث جو معنی پیدا ہو سکتے ہیں ان کو بیان کیا جائے، لیکن بعض لوگ معبر سے یہ توقع بھی رکھتے ہیں کہ وہ معنی کو دوبارہ حاصل (recover) کرے، بعض لوگ، خاص کر وہ جو رکیئر کی اصطلاح میں متن کو Mystify کرنا چاہتے ہیں، وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ معبر کا کام ہے کہ وہ متن کو دوبارہ لکھے۔ فریڈرک جیمی سن کی مثال سامنے کی ہے جو بار بار کہتا ہے کہ معبر تو متن کو دوبارہ لکھتا ہے (Rewrite the text) اس کی معصومیت بھی غضب کی ہے کہ وہ سمجھتا ہے کہ متن کو دوبارہ لکھنے سے اس کے اندر کے معنی ظاہر ہو جائیں گے۔ وہ یہ بھول جاتا ہے کہ جب متن کو دوبارہ لکھا جائے گا تو نیا متن وجود میں آئے گا جس کے لیے ضروری نہیں کہ وہ پرانے متن کی شرح ہو، اگر متن میں معنی کی نوعیت ایسی ہوتی کہ انھیں کسی پوشیدہ شے کی طرح recover کر سکیں تو یہ عمل ایک ہی بار ممکن ہوتا اور تعبیر خود کو شکست دینے والا عمل ہوتی۔

یہاں پر یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ اگر متن میں کوئی مستقل بالذات معنی ہوتے بھی تو کیا ہم ان کو دوبارہ حاصل کر سکتے؟ ہائیڈیگر نے اس سلسلے میں تعبیری دور Hermeneutic circle کی ایک اور شکل پیش کی۔ اس نے کہا کہ متن تو تاریخ کے چوکھٹے میں بند ہے ہم تاریخ کو جانے

سچی بات یہ ہے کہ تعبیری دور کے چکر سے تمام و کمال نکل جانا شاید کسی بھی معبر کے لیے ممکن نہ ہو، جس طرح اپنے تمام تعصبات اور جذباتی ترجیحات کو بالکلیہ ترک کرنا بھی کسی معبر کے لیے ممکن نہیں۔ لیکن دونوں سے ہی بڑی حد تک آزاد ہو جانا غیر ممکن بھی نہیں۔ (واضح رہے کہ میں ادبی متن کے معبر کی بات کر رہا ہوں) پہلی بات تو یہ کہ تمام ادبی متن، اصناف اور ذیلی اصناف کے ذیل میں رکھے جا سکتے ہیں۔ مثلاً ہم متون کو فکشن (ناول، افسانہ، داستان)، ڈراما، شاعری وغیرہ اور پھر شاعری کے متون کو غزل، نظم، قصیدہ، مرثیہ اور پھر نظم کو آزاد نظم، معرا نظم، پابند نظم، موضوعاتی نظم، جدید نظم وغیرہ کی انواع میں رکھ سکتے ہیں۔ ادب کی اصناف کے بارے میں معبر کو جتنا زیادہ علم ہو، اس کے حق میں اتنا ہی اچھا ہے۔ تعبیر کے بہت سے مسائل اسی وقت حل ہو جاتے ہیں جب ہم کسی متن کو اس کی صنف، پھر ذیلی صنف میں رکھ لیتے ہیں، یعنی ہم ممکن حد تک اسے پہچان لیتے ہیں۔ بعض ادبی متون کی بڑائی یا معنویت اس بات میں بھی ہو سکتی ہے کہ جس صنف میں وہ بنائے گئے ہیں اس کی حدود کو وہ کہاں اور کس طرح مجروح کرتے ہیں اور کہاں اور کس طرح ان حدود کی توسیع کرتے ہیں۔ دوسری بات (اور وہ اصناف کی شناخت سے بھی تعلق رکھتی ہے) یہ ہے کہ معبر کو کتنے متون کے بارے میں آگاہی ہے؟ یعنی اس کا تناظر کتنا وسیع ہے اور کیسا ہے؟ مغرب میں جو بات بین المتونیت intertertuality کے نام سے مشہور ہو رہی ہے، اس کا رواج ہمارے یہاں سنسکرت میں، اور عربی فارسی اردو میں بھی، بہت دن سے ہے۔ یہ بات فرینک کرموڈ کو اب معلوم ہو رہی ہے کہ جدید میں قدیم کے نقوش ہوتے ہیں۔ اور یہ کہ کسی نظم پر بہترین شرح کوئی اور نظم ہی ہو سکتی ہے۔ ہمارے یہاں یہ سوال ہمیشہ زیر بحث رہا ہے کہ کن متون کو ادبی متن کہا جاتا ہے اور ادبی متون جب بنتے ہیں تو ان کے سننے / پڑھنے والے ان کے بارے میں کس نقطۂ نگاہ سے حکم لگاتے ہیں؟ آہستہ آہستہ ادبی متون کی مستند فہرست (Canon) تیار ہو جاتی ہے اور پھر سارا canon ایک متحد ادبی متن بن جاتی ہے۔ اگر معبر کو canon کا پورا شعور ہو تو وہ بڑی حد تک کامیاب تعبیر کر سکتا ہے اور canon کی زیادتیوں / خامیوں کو درست بھی کرنے کی کوشش کر سکتا ہے۔

تعبیر کی کلید انھیں دو باتوں میں ہے کہ کسی متن کو کس صنف میں اور کہاں رکھا جائے اور یہ کہ دوسرے متون ہمیں کسی متن کے بارے میں کیا بتا سکتے ہیں؟ دوسرے متون کا علم ہمارے لیے کل whole کے علم کا کام کرتا ہے۔ ہم اس علم سے مسلح ہو کر جز (کسی ایک مقررہ متن کی تعبیر

شروع کرتے ہیں اور اس طرح تعبیری دور کا جبر ہمارے کاندھوں سے بالکل ہٹ نہیں جاتا تو ہلکا ضرور ہو جاتا ہے۔ شکلا وسکی نے عمدہ بات کہی ہے کہ اگرچہ کوئی صنف سخن کسی ایک فن پارے میں بند نہیں ہوتی، لیکن کسی ادبی متن کو دیکھ کر ہم عام طور سے یہ فیصلہ کر سکتے ہیں کہ یہ کس صنف کا رکن ہے۔ یعنی کوئی ادبی متن شاید ایسا نہ ہو جس میں اس کی صنف کے تمام خواص پوری طرح نمایاں ہوں، لیکن ادبی متن کا مطالعہ اس کی صنف کے تعین سے شروع ہوتا ہے، اور ہر صنف کی تعریف اس ربط اور رشتے کی روشنی میں ہی میں ہوتی ہے جو اس صنف اور دوسری اصناف کے درمیان ہے۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ان تصورات کی روشنی میں ادبی متن اور اس کی صنف کے بارے میں ایسے نکات پیدا ہوتے ہیں جو ادبی متن کی تعبیر میں ہمارے معاون ہو سکتے ہیں، بلکہ جن کی امداد کے بغیر، تعبیر کا عمل انجام ہی نہیں پا سکتا۔

مثال کے طور پر، مومن کے قصیدے میں حسب ذیل اشعار پر غزل کا گمان گزر سکتا ہے، خاص کر الگ الگ پڑھنے پر، اور اگر تینوں شعروں کو یکجا پڑھیں تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ قصیدے کے شعر ہیں:

یاد ایام عشرت فانی | نہ وہ ہم ہیں نہ وہ تن آسانی
عیش دنیا سے ہوگیا دل سرد | دیکھ کر رنگ عالم فانی
جائیں وحشت میں سوئے صحرا کیوں | کم نہیں اپنے گھر کی ویرانی

لیکن غالبؔ نے ذیل کے اشعار کو غزل میں نہ رکھا ہوتا تو ان پر قصیدے کا گمان ہو سکتا تھا، اور چوں کہ غالبؔ نے انھیں غزل میں رکھا ہے اس لیے ان کی روشنی میں ہمیں غزل اور قصیدے دونوں کے بارے میں از سر نو سوچنا ضروری ہو جاتا ہے:

پھر اس انداز سے بہار آئی | کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی
دیکھو اے ساکنان خطۂ خاک | اس کو کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہوگئی ہے سر تا سر | روکش سطح چرخ مینائی

ہم میں سے اکثر لوگ اگر غالب کے اشعار کو یہ جانے بغیر پڑھیں کہ یہ غزل میں وارد ہوئے ہیں اور امیر مینائی کے حسب ذیل اشعار کو یہ جانے بغیر پڑھیں کہ یہ قصیدے میں وارد ہوئے ہیں تو اتحاد مضمون کے باوجود اغلباً یہی فیصلہ کریں گے کہ اگرچہ غالب کے اشعار میں غزل کا رنگ نمایاں ہے، لیکن ہیں وہ قصیدے کے شعر اور امیر مینائی کے اشعار خاص قصیدے

کے مزاج کے ہیں۔ ان میں غزل کا رنگ بہت کم ہے:

خم نہیں شاخیں درختوں کی ہوا سے خاک پر — کر رہے ہیں سجدۂ شکرِ خدا سب انس و جاں
قم باذن اللہ کہتی آئی گلشن میں بہار — جی اٹھے جو ہو گئے تھے مردہ دل وقتِ خزاں
جھوم کر آیا ہے ابر کوہساری باغ میں — رقص میں ہیں ہر روش طاؤس ہو کر شادماں

جن لوگوں نے امیر اور غالب کے مندرجہ بالا اشعار اور اس طرح کے اور اشعار کو کثرت سے پڑھا ہے، انھیں امیر مینائی کے مندرجہ ذیل اشعار پر قصیدے کا دھوکا نہ ہوگا، اگرچہ مضمون یہاں بھی متحد ہے:

کس کے رخِ رنگیں کا سنا ہم نے فسانہ — گل کان ہوئے کان کے پردے ورقِ گل
کب خار الجھ سکتے ہیں دامانِ صبا سے — گلشن کے قلم رو میں ہے نظم و نسقِ گل
آمد ہے یہ گلزار میں کس کی کہ صبا نے — صدقے کے لیے زر سے بھرے ہیں طبقِ گل

پھر جلال کے ان اشعار پر غزل کا گمان شاید ہی ہو:

جہاں کی بوقلمونی ہے دید کے قابل — کچھ اور ہو گئے پیرایۂ زمان و زمیں
بدل گئی ہے یکایک روشِ دو عالم کی — نہ اب وہ عالمِ بالا نہ عالمِ پائیں

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ امیر و جلال کے متون جن کا ذکر اوپر ہوا، نسبۃً غیر پیچیدہ اور سادہ ہیں۔ پیچیدہ متن کے ساتھ اتنی آسانی نہ ہوگی۔ لیکن یہ محض فرضی مشکل ہے، کیوں کہ سوال کسی متن کے محض لغوی معنی سمجھنے یا اس پر لیبل لگانے کا نہیں، بلکہ اسے متون کی روایت کے تناظر میں رکھ کر دیکھنے اور اس کے معنی کو اس طرح سمجھنے اور بیان کرنے کا ہے کہ یہ ظاہر ہو سکے کہ وہ متن کس طرح با معنی ہو سکا ہے اور وہ معنی اس میں کیوں پیدا ہوئے ہیں؟ غالب کو اس بات کا پورا احساس تھا کہ متن میں ایک سے زیادہ معنی ہو سکتے ہیں، انھیں اس بات کا بھی علم تھا کہ ایک متن کی روشنی دوسرے پر پڑتی ہے۔ تعبیر کی شرح بس اتنی ہے:

ہجومِ سادہ لوحی پنبۂ گوشِ حریفاں ہے
وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں

○

(علم شرح، تعبیر اور تدریس متن، مرتب: پروفیسر نعیم احمد، ناشر: شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)

لاتشکیل اور شرحیات

متن کا بنیادی وظیفہ، معنی خیزی کا وہ عمل ہے جس کے ذریعہ لسانی تفریق کا ایک نظام یکسر نئے تفریقی نظام میں منقلب ہوتا رہتا ہے۔ متن کے اس بنیادی تفاعل سے بے خبری کا سبب، تحریر پر گفتار کی فوقیت کا تصور ہے۔ داریدا کے مطابق ملفوظی کلام کے تفوق کا یہ تصور مصر اور بابل کی تہذیبوں میں بھی نمایاں ہے جہاں تحریر کا موجد Theuth مصری صنمیات کے مطابق شمس کے بیٹے Ra کا نائب اور اس کے محکوم کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان قبل تاریخ تہذیبوں سے اب تک تقریر کو تحریر پر فوقیت دی جاتی رہی ہے کہ تقریر ہمارے خیال میں، ان معنوں کے اظہار پر قادر ہے، جن کی ترسیل ہمارا مقصود ہے۔ چوں کہ بولتے ہوئے ہم خود اپنے ملفوظی کلام کے معنی سے واقف اور اس کی صداقت پر مطمئن ہوتے ہیں اس لیے ہمیں یہ کلام بیان کے کسی دوسرے نظام کے مقابلے میں جو معنی مقصود کی بے کم و کاست ترسیل پر اس طرح قادر نہیں ہوتا، بنیادی طرز اظہار معلوم ہوتا ہے۔ تحریر اس کے مقابلے میں، موجود کی اعانت سے محروم لہٰذا ایسا خط ہے جو حاضر کے زمانی اور مکانی ضبط سے آزاد ہوتا ہے۔ اس بے جان، یتیم، بے مہار اور لامحدود سے مربوط رقمیہ Ecriture پر اعتبار نہیں کیا جا سکتا۔ لفظ کے ملفوظی اور مکتوبی تصور کے درمیان تخالف اور ان میں گفتار (؟) کی فوقیت نے ہمارے فکری نظام میں اشیاء و افکار کے درمیان تثنیتی تخالف کو مستحکم کیا۔ مزید یہ کہ اس تثنیتی مخالفت میں ہر وہ اکائی جو حاضر سے منسوب ہے، اپنی اس تخصیص کے سبب متخالف اکائی پر فوقیت رکھتی ہے، مثلاً گفتار/تحریر، حیات/موت، والد/اولاد، حاکم/محکوم، مقدم/موخر، جائز اولاد/ناجائز اولاد، روح/جسم، باطن/ظاہر، خیر/شر، سنجیدگی/کھیل، دن/رات، سورج/چاند وغیرہ۔[2]

اس تخالف میں ''تصورات'' کا پہلا سلسلہ (حیات، حاکم، مقدم، جائز اولاد وغیرہ)

بغیر متن کو نہیں جان سکتے، اور ہم متن کو جانے بغیر تاریخ کو نہیں جان سکتے اور نہ یہ ممکن ہے کہ ہم ماضی کو جان سکیں، کیوں کہ ماضی اور حال ایک دوسرے سے وجودی سطح پر مختلف ہیں۔ گزشتہ معنی کا وجود حال کے معنی کا وجود نہیں بن سکتا۔ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ ہم بہت سارے ماضی کو متن ہی کے ذریعہ جانتے ہیں۔ متن کے باہر ماضی کا وجود نہیں، یعنی تاریخ کا وجود نہیں لہٰذا تعبیری دوری وہیں شکست ہوگئی جہاں ہم نے متن کو مقدم کیا۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ خود متن کا نظام، مثلاً اس کی رسومیات، اس کے بامعنی ہونے کی شرطیں، جس چیز کو متن کہا جاتا ہے، اس کے بارے میں تصورات کا ارتقا، یہ تمام چیزیں ہمیں معنی کے بارے میں بتاتی ہیں اور یہ تاریخ سے بڑی حد تک بے نیاز ہیں۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ ہم عام طور پر متن کے بارے میں جان سکتے ہیں کہ اس کے بنانے والوں اور اس کے قاری/سامع کو متن سے کیا اور کس قسم کی توقعات تھیں، یا ممکن تھیں۔ اور ہم عام طور پر یہ بھی جانتے ہیں کہ کسی زمانے میں کسی متن کو سمجھنے اور اس کی نوع جنس متعین کرنے کے کیا طریقے تھے۔ لہٰذا متن میں مستقل بالذات معنی ہوں یا نہ ہوں، لیکن تاریخ کی کسی بھی منزل پر معنی شناسی کا کام ہوسکتا ہے۔ لیکن بنیادی جواب یہ ہے کہ ہم ایسے معنی پر اصرار نہیں کرتے جو تاریخ میں قائم ہوں یا مستقل بالذات ہو کر منجمد ہو چکے ہیں۔ ای ڈی ہرش جیسا منشائے مصنف کا علم بردار بھی تسلیم کرتا ہے کہ متن میں ایسے معنی بھی ہوسکتے ہیں مصنف جن سے بے خبر تھا، یا جن کا وجود تک مصنف کے زمانے میں نہ تھا، یعنی بات معنی کو بیان کرنے کی ہے، کھوئے ہوئے معنی کی بازیافت کرنے کی نہیں۔

اسی مقام پر آکر پال رکئیر کی Hermeneutics of Suspicion خود مشکوک ہو جاتی ہے۔ رکئیر کا کہنا ہے کہ پہلے زمانے میں تعبیر کا یہ کام رہا ہوگا کہ وہ اس معنی کو ظہور میں لائے اور بحال کرے جس کا مخاطب میں (قاری) تھا۔ اس وقت معنی اور معنی کا شعور ایک ہی شے تھے لیکن اب جب کہ خود شعور کا وجود مشکوک ہے تعبیر کا کام ہے کہ وہ ہر معنی کو شک کی نگاہ سے دیکھے رکئیر غیر ضروری طور پر متن بنانے والے اور معنی بنانے والے کو خلط ملط کر رہا ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ وہ منشائے مصنف کا قائل ہے اور سمجھتا ہے کہ مصنف ہی معنی کو وجود میں لاسکتا ہے، ہم دیکھ چکے ہیں کہ تعبیر، یعنی معنی بنانے کا عمل بڑی حد تک مصنف سے آزاد ہے۔ لہٰذا ہمیں معنی کو شک کی نگاہ سے دیکھنے کی ضرورت نہیں۔ رہا سوال تعبیر کے ذریعہ متن کو Demystify کرنے، یعنی اس میں سے غیر ضروری فلسفیانہ، مابعد الطبیعیاتی، سیاسی وغیرہ معنی کو القط ثابت کرنے کا، تو

یہ کام شعور معنی کو معرض شک میں لائے بغیر ہو سکتا ہے۔ یعنی اگر یہ ثابت کرنا مقصود ہو کہ کسی متن میں فلسفیانہ، سیاسی وغیرہ معنی نہیں ہیں تو اس کے لیے یہ ثابت کرنا ضروری نہیں ہے کہ مصنف نے یہ معنی مراد نہ لیے تھے۔ بس یہ ثابت کرنا کافی ہے کہ متن ان معنی کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ حتیٰ کہ اگر کسی متن کے بارے میں دعویٰ کیا جائے کہ اس میں فلسفیانہ سیاسی معنی وغیرہ استعارے کی سطح پر وجود رکھتے ہیں تو ایسے معنی کا عدم وجود ثابت کرنے کے لیے یہ ثابت کرنا کافی ہے کہ جن استعاروں کی شہادت پیش کی جارہی ہے وہ استعارے بھی ان معنی کے متحمل نہیں ہو سکتے۔

سیاسی طور پر وابستہ نقادوں کو اس بات کی خاصی فکر رہتی ہے کہ وہ ادبی متون میں سیاسی معنی کا وجود کس طرح ثابت کریں۔ ظاہر ہے اگر سیاسی معنی، اور خاص کر اپنے مفید مطلب سیاسی معنی ہر ادبی متن میں تلاش کرنا ہیں تو پھر منشائے مصنف کی اہمیت، بلکہ اس کے وجود ہی سے انکار کرنا ہوگا۔ فریڈرک جیمی سن نے اپنی کتاب ,The Political Unconscious Narrative As a Socially Symbolic Act میں یہ موقف اختیار کیا ہے کہ ادبی مطالعات کی سیاسی تناظر میں اہمیت محض تتمہ کے طور پر، یا محض کئی ممکن راستوں میں سے ایک راستہ نہیں، بلکہ وہ مطالعے کا ''افق مطلق'' Absolute horizon ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''کوئی شے ایسی نہیں جو سماجی اور تاریخی نہ ہو بلکہ سچ تو یہ ہے کہ آخری تجزیے میں ہر چیز سیاسی ثابت ہوتی ہے۔'' جیمی سن کا کہنا ہے کہ میرے خیال میں علم شرح Hermencutics کا آدرش یہ ہے کہ وہ تاریخیت (Historicism) غیر حاضری (absence) اور منفی (r:gative) سے خود کو پوری طرح ہم آہنگ کرائے یعنی تعبیر کی بنیاد تاریخ پر ہو، اور اگر متن میں سیاسی/فلسفیانہ مضمون نہ بھی ہو تو اس کی غیر حاضری، اور ان معاملات میں متن کے منفی رویے کو بھی مثبت حاضری سے تعبیر کیا جائے۔ وہ کہتا ہے میں فرانسیسی مابعد وضعیات کے اس خیال سے متفق تو ہوں کہ شرح و تعبیر کو یہی کچھ کرنا چاہیے، لیکن اس بات سے متفق نہیں ہوں کہ ہر ادبی متن میں سیاسی مضمون نہیں ہوتا۔

ظاہر ہے کہ جیمی سن اور فرانسیسی مابعد وضعیات والوں کا یہ تصور بچکانہ اور مضحکہ خیز ہے کہ کسی متن میں کسی چیز کے ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ وہ اس میں نہیں ہے۔ سچ پوچھیے تو تمام متون کے معنی کو تاریخ میں پیوست کرنے کے معنی ہیں کہ ہم تعبیری دور Hermeneutic circle کے تاریخی version کا شکار ہو جائیں اور یہ کہنے پر مجبور ہوں کہ جب تاریخ کو جانے بغیر ہم متن کو نہیں جان سکتے اور متن کو جانے بغیر ہم تاریخ کو نہیں جان سکتے تو بہتر یہی ہے کہ تاریخ کا جو

Version ہمارے پاس ہو ہم اسے پہلے ہی متن پر منطبق کردیں اور پھر متن کے معنی بیان کریں
جیمی سن کیمونسٹ منشور کے حوالے سے کہتا ہے کہ اب تک جتنے سماج وجود میں آئے ہیں ان کی
تاریخ بس یہی ہے کہ جابر اور مجبور کے درمیان کش مکش ہوتی رہی ہے، کبھی کھلی ہوئی، کبھی پوشیدہ،
اور تاریخ کچھ نہیں ہے صرف طبقاتی کش مکش کا بیانیہ ہے۔ لہٰذا تمام ادبی متون میں بھی اسی طبقاتی
کش مکش کا بیان ہے، کبھی کھلا ہوا اور کبھی پوشیدہ۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب ہمیں یہ بات پہلے
ہی معلوم ہے اور تاریخ کی ماہیت بھی ہمیں معلوم ہے، (بحوالہ کیمونسٹ منشور) تو پھر متن کے معنی بیان
کرنا مشکل نہیں۔ ان معنی سے کسی کو اتفاق ہو یا نہ ہو، لیکن ہم تعبیری دور hermenentic circle
کے تاریخی version سے آزاد ہو کر معنی بیان کرنے کے قابل تو ہو گئے۔

مندرجہ بالا طریق کار میں ایک فائدہ اور بھی ہے کہ وہ معبر کو تعبیری دور hermeneutic
circle کے مضبوط تر version سے بھی نجات دے دیتا ہے۔ وہ version یہ کہ ہم کسی متن کے
معنی اسی وقت جان سکتے ہیں جب کل متن Teh whole text سے واقف ہوں، لیکن ہم کل
متن کو اسی وقت جان سکتے ہیں جب اس کے اجزاء کو جانیں مگر مصیبت یہ ہے کہ ہم اجزاء کو اسی
وقت جان سکتے ہیں جب ہم کل whole کو جان سکیں۔ مندرجہ بالا طریق کار کے ذریعہ اس
دور سے بھی چھٹکارا مل جاتا ہے کیوں کہ ہم کل whole کو پہلے ہی جان چکے ہیں کہ اس میں
طبقاتی کش مکش کا بیان ہے، خواہ پوشیدہ خواہ کھلا۔

اس طریق کار کو کام میں لا کر ہم تعبیری دور کے چکروں سے شاید نکل سکیں، (اگرچہ اس
میں بھی کلام ہے) لیکن اس کا نتیجہ معنی کے لیے مہلک ہے۔ کوئی بھی عمومی بیان جو میزانیاتی
totalising ہو، بظاہر تو بہت دل کش اور پر معنی لیکن بہ باطن بنجر ہوتا ہے کیوں کہ وہ بیان جو ہر
چیز کو بیک جنبش قلم واضح کردے، دراصل کچھ بھی واضح نہیں کرتا، مثلاً ممکن ہے یہ بیان صحیح ہو کہ
سورج تمام توانائی کا سرچشمہ ہے، لیکن اس سے اس بات کی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ زمین کے تہہ
سے کہیں تیل کیوں نکلتا ہے، کہیں گیس کیوں نکلتی ہے، کہیں کوئلہ کیوں نکلتا ہے، کہیں گرم پانی
کیوں نکلتا ہے اور کہیں یورینیم کیوں نکلتی ہے؟ اسی طرح، اگر یہ بیان صحیح بھی ہو کہ تمام ادبی متون
دراصل سیاسی دستاویزیں ہیں۔ تو اس سے اس بات کی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ کالی داس، شیکسپیئر
اور سافکلیس ایک دوسرے سے اس قدر مختلف کیوں ہیں؟ اگر تینوں میں الگ الگ صفات نہیں
ہیں تو ان کے وجود کا جواز کیا ہے؟ ممکن ہے گرم پانی اور کوئلہ دونوں کا وجود سورج کا مرہون منت

ہو، لیکن ان کے صفات و خواص الگ الگ ہیں، اور ان کو برتنے کے طریقے الگ الگ ہیں۔ اگر ان کو اس بنا پر ایک ہی طرح برتا جائے کہ ان کا منبع بالآخر سورج ہے تو پھر ان سے توانائی کے بجائے ہلاکت ہی حاصل ہوگی۔ یہی حال ادبی متن کا بھی ہے اگر یہ ثابت بھی ہو جائے کہ تمام ادبی متن اصلاً سیاسی متون ہیں تو اس سے ہمیں ان متون کے بارے میں کچھ نہیں معلوم ہوتا اور انھیں برتنے کے طریقوں کے بارے میں ہم پھر بھی لاعلم رہتے ہیں۔ مثلاً یہ بیان لاطائل اور ہمارے لیے بے مصرف ہے کہ لسان تمام انسانوں میں مشترک ہے۔ یہ بیان ای یو بولنے والے کو سیکھنے کی ضرورت سے بے نیاز نہیں کر دیتا۔ دونوں پڑوسی ہیں، لیکن انھیں ایک دوسرے کی بات سمجھنے کے لیے دو میں سے ایک زبان پھر بھی سیکھنی پڑے گی۔

یہ پریشانی صرف سیاسی تعبیروں تک محدود نہیں۔ کوئی بھی عمومی میزانیاتی بیان ادبی متن کی تعبیر میں ناقابل تسخیر دشواریاں پیدا کر سکتا ہے، میرا خیال ہے کہ ادبی متن کی تعبیر کے لیے عمومی میزانیاتی بیانات وضع کرنے والوں کو تعبیر دور hermeneutic circle کو توڑنے کی اتنی فکر نہیں ہے جتنی اپنے محبوب ادبی یا غیر ادبی تصورات کو نافذ کرنے کی۔ مارکسی نقادوں کا معاملہ سامنے کا ہے کہ خود مارکسزم عمومی اور میزانیاتی بیان، یا لیوتار کی زبان میں Grand recit بیانیہ اعظم ہے اور لامحالہ مارکسزم کی روشنی میں بنائی ہوئی تمام تعبیریں ایسی ہوں گی جو اس بیانیہ اعظم کی رو سے مناسب ہوں۔ لیکن غیر مارکسی نظریہ رکھنے والے نقاد بھی اکثر کسی نہ کسی غیر ادبی تاثل کا شکار رہتے ہیں۔ مثلاً بہت سے لوگوں کا خیال ہے (ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ بھی ان میں شامل ہے) کہ اعلیٰ درجے کی شاعری میں فکر محسوس Felt thought کی کارفرمائی ہوتی ہے، اب اگر ہم اقبالؔ کو جوشؔ سے بڑا شاعر سمجھتے ہیں تو جوشؔ ہزار زور ماریں اور فلسفیانہ شاعری لکھیں، لیکن ہم کہیں گے کہ اقبالؔ کے یہاں محسوس فکر ہے، اور جوشؔ کے یہاں نہیں ہے۔ لہٰذا اقبال کا رتبہ جوشؔ سے بلند تر ہے۔ ظاہر ہے کہ کسی متن میں محسوس فکر کے وجود کو ثابت نہیں کیا جا سکتا، اسے صرف ''محسوس'' کیا جا سکتا ہے۔ لہٰذا اقبال کے یہاں محسوس فکر کے وجود اور جوشؔ کے یہاں اس کے عدم وجود کو ثابت کرنے کے لیے دونوں کے چند اشعار پیش کرنا کافی سمجھا جاتا ہے اور سچ پوچھیے تو یہ طریق کار بھی تعبیری دور کا نمونہ ہے۔ پہلے ہم نے فرض کیا کہ بڑی شاعری میں ''محسوس فکر'' ہوتی ہے اور ہمیں یہ معلوم ہی ہے کہ اقبال بڑے شاعر ہیں۔ لہٰذا ہم نے جھٹ کہہ دیا کہ اقبال کے یہاں ''محسوس فکر'' ہے۔ ثابت ہوا کہ محسوس فکر کی بنا پر اقبال کی شاعری بڑی شاعری ہے۔

براہ راست گفتار کی صفات اور ان کا مخالف سلسلہ (موت، محکوم، موخر، ناجائز اولاد، ظاہر وغیرہ) تحریر سے منسوب ہیں۔ ہمارے فکری نظام میں ملفوظی کلام کی فوقیت میں گفتار کی ان صفات کو اساسی اہمیت حاصل ہے۔

ملفوظی کلام کی فوقیت نے یہ خیال بھی مستحکم کیا کہ کلام کی ایک موضوعی مرکزیت (معنی، تجربہ...... شعوری/لاشعوری، تصور، مقصود) بھی ہوتی ہے، جو گفتار کی مخصوص ترتیب/وضع کی منصرم اور کلام کا مستقل حوالہ ہے۔

معنی، مقصود، شعور، متکلم، لسانی ساخت سے ماورا مرکز اور ان سب کا کلام میں Self presence ہمیشہ سے فلسفیانہ فکر کا پسندیدہ موضوع رہے ہیں۔ انھیں داریدا لفظ مرکزی تصور، Logo centrism کہتا ہے، جو اس کے نزدیک مغربی فکر کا اساسی حوالہ ہے۔ فکری نظام کی اس تقریباً دو ہزار سالہ لفظ مرکزی روایت میں اس وقت دراڑیں پڑ گئیں، جب خود ساخت کے طرز وجود یا بقول داریدا ساخت کی ساختیت کے متعلق غور وخوض کا آغاز ہوا۔ اس کے بعد اس قانون کے متعلق غور وخوض ضروری ہوگیا جو کسی ایک ساخت کی تعمیر میں مرکز کی خواہش کا نگراں ہے اور اس کے ساتھ ہی معنی خیزی Signification کے اس عمل پر بھی توجہ ضروری ہوئی جو اس مرکزی حضور کے قانون کے اخراج اور اس کے قائم مقام کی تنصیب سے عبارت ہے، لیکن یہ مرکزی حضور Central Presence جو کبھی تھا ہی نہیں، جو پہلے ہی اپنے آپ سے اپنے قائم مقام Substitue میں بے دخل کیا جا چکا ہے۔ ایک قائم مقام کسی ایسی چیز کا قائم مقام نہیں ہوتا جو کسی طرح اس سے پہلے سے موجود نہ ہو۔ اس کے بعد یہ سوچنا ضروری ہوگیا کہ کوئی مرکز نہیں ہوتا، کہ مرکز ایک موجود کی ہیئت میں سوچا ہی نہیں جاسکتا، کہ مرکز کا کوئی فطری مقام نہیں کہ یہ کوئی متعین و جامع مرکز نہیں بلکہ ایک عمل ہے، جس میں لامحدود نشان کے قائم مقام Sign substitution فعال ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ لمحہ تھا جب زبان نے تمام غیر محقق قضایا کو اپنے نرغے میں لیا۔ وہ لمحہ جب ایک مرکز یا ماخذ کی غیر موجودگی میں ہر شے کلام (Discourse) ہو جاتی ہے...... بشرطیکہ ہم اس لفظ پر اتفاق کریں۔ یعنی ایک ایسا نظام، جس میں مرکزی مدلول، مولک یا مابعد الطبعیاتی مدلول تفریق کے نظام سے باہر وجود نہیں رکھتا، مابعد الطبعیاتی مدلول کی یہ غیر موجودگی معنی خیزی کے عرصہ کو لامحدود تک وسیع کر دیتی ہے۔"[3]

متن میں لسانی نظام کا یہ تفاعل، مابعد الطبعیاتی مرکز یا مدلول کی نفی کرتا ہے، لیکن خود اس

لسانی ساخت کو ایک مرکز یا متعینہ ماخذ سے منسوب کر کے، لسانی نظام کی تخلیقی قوت کو موضوع کا پابند کرنے کی کوشش کی گئی، اس کوشش کی ایک مثال تحریر کے متعلق افلاطون کے بیانات ہیں۔ لسانی نظام کے تفریقی کردار کی روشنی میں یونانی مابعد الطبعیات کا مطالعہ کرتے ہوئے داریدا نے افلاطون کے یہاں جبر کی ان تدابیر کی نشاندہی کی جو حاکم و منصرم ''حاضر'' کی بقا کے لیے زبان کی اس تفریقی / تخلیقی کردار کی نفی کرتی ہیں۔ اس مطالعہ کے دوران نو مختلف 'لواب میں افلاطون کے یہاں استعاروں کے نظام (Phormakon) اور اس کے مشتقاق، خاندان سے منسوب استعارے نباتات اور جنس سے متعلق استعارے) سے بحث کرتے ہوئے داریدا نے یہ ثابت کیا ہے کہ یہ استعارے اپنے مصنف کی منشاء سے آزاد، لسانی نظام کے اس تفریقی کردار کی تصدیق کرتے ہیں، جن سے انکار افلاطون کا مقصود ہے۔

مصنف / موضوع / ماخذ / حاضر کے جبر سے آزاد لسانی نظام میں نشانات کا تفریقی ربط اصلاً تخلیقی ہے کہ ایک نشان دوسرے نشان سے اپنے تفریقی ربط کے سبب مفاہیم کی نئی جہتیں خلق کرتا چلا جاتا ہے۔ معنی خیزی کی یہ مخصوص صورتِ حال جو متن کے قیام کی بنیادی شرط اور اس کی واحد شناخت ہے۔ متن کے باہر قبل سے موجود، کسی مدلول کا امکان ہی نہیں چھوڑتی۔ متن معنی کی ترسیل کا ذریعہ محض نہیں معنی خیزی کا مخصوص عمل ہے، یہ وہ عرصہ Space ہے جہاں تفریق باہم کا زائیدہ ربط معنی خیزی کی یکسر نئی جہتیں خلق کرتا ہے۔

ادب کی تاریخ میں زبان کی تفریقی / امتیازی کردار کے حوالے سے متن کی معنی خیزی کا یہ تصور، نظریہ نقل کی اطاعت سے قطعی انحراف اور نتیجتاً کلام کے مابعد الطبعیاتی مدلول سے آزادی کا پہلا مربوط دستاویز ہے۔

مزید یہ کہ متن Signifiers کا سلسلہ ہے اس لیے معنی خیزی کا پورا عمل خود اس نظام کے حوالے سے انھیں Signifiers کے ذریعہ جاری رہتا ہے۔ دال باہم مربوط ہو کر تفریق کے جس نئے سلسلے کو جنم دیتے ہیں وہ خود بھی Signifiers کی ایک نئی ترتیب ہے۔ معنی خیزی کے اس عمل میں (کم از کم نظریاتی سطح پر) شے، تصور، حوالے یا مدلول کی ایسی کوئی تحدیدی منزل نہیں آتی جہاں متن پر زرخیزی کے تمام ابواب بند ہو جاتے ہوں۔4

یہ Difference (تفریق / امتیاز) کے تخلیقی عرصہ کے مقابلے میں Deferral (التوا) کی زبانی صفت ہے جو متن کی معنی خیزی کا لازمی نتیجہ ہے۔ میر کا سادہ اور مشہور شعر ہے:

ہستی اپنی حباب کی سی ہے   یہ نمائش سراب کی سی ہے

موضوع کی تائید سے منکر قراءت کے لیے دنیا کے بے ثباتی سے زیادہ یہ سوال اہم ہے کہ شعر میں ''یہ'' کی ضمیر کس کی طرف راجع ہے۔ اپنی ہستی کی طرف؟ یا جیسا کہ کلاس روم تنقید بتاتی ہے، دنیا کی طرف؟ پہلی صورت میں نمائش جو اسم یا مقام سے منسوب نہیں.......... ہستی سے مربوط ہو کر خود ہستی کے خارجی وظاہری ہونے پر دلالت کرتی ہے گویا ہستی اور نمائش دونوں Signifiers ہیں، باطنی یا روایتی ما بعد الطبعیاتی مدلول سے محروم! اس ہستی کو ایک اور Signifier ''حباب'' سے ربط دیا گیا ہے۔ ''حباب'' وہ دال ہے جو خالی یعنی 'باطن' (لفظ کا روایتی Signified) سے عاری ہے، (ہستی بھی نمائش ہونے کے سبب باطن سے عاری ہے) Signifiers کے اس سلسلے میں ''نمائش'' کو ''سراب'' کے ساتھ منسوب کیا گیا ہے، سراب یعنی ایک ایسا Signifier جو محض ''ظاہر'' اور ''خالی'' ایک غیر موجود کا حاضر ہے۔ مزید یہ کہ Signifiers کے اس ارتباط میں ایک ہی Signifier ہستی کے لیے جو دو مشبہ بہ لائے گئے ہیں، دونوں باہم بظاہر ایک دوسرے سے متضاد لیکن پانی کی بنیادی تصور سے منسلک ہونے کے سبب اپنی اساسی صفت میں مشترک بھی ہیں۔ یعنی حباب جو پانی نہیں، پانی پر ہوا کا نشان ہے اور سراب، جو پانی نہیں ہے خشکی پر پانی کا نشان ہے۔ (تفریقی ارتباط کے حوالے سے اپنے شناخت قائم کرنے والے یہ دونوں Signifier ثنویتی تخالف کے روایتی ساخت کی نفی کرتے ہیں) Signifiers کے اس ارتباط میں ''ہستی'' کا Signifier اب معنی کی ایک یکسر نئی جہت کی طرف راجع ہے۔ اس تخلیقی generative تفریقی رابطہ کے علاوہ ابھی التوا کے حوالے سے ان متون سے شعر کے ربط کی بحث باقی رہ گئی جس میں ایک طرف تو پانی (رطوبت) کی تخلیق کی اساس کہا گیا ہے اور پوری کائنات میں Signifier کی تقسیم خشک وتر کے تفریقی ارتباط کے حوالے سے کی گئی ہے۔ یہ تفریق (Difference) کے تخلیقی عرصہ کے مقابلے میں التوا (Deferral) کی زمانی صفت ہے۔ جو متن کی معنی خیزی کا لازمی نتیجہ ہے۔

لاتشکیل طریقہ مطالعہ میں تفریق کے حوالے سے تخلیق اور التوائے مفہوم، متن کے Movement کو زمان و مکان کی دونوں جہتوں میں ممکن بناتے ہیں Dissemination (از داریدا) میں افلاطون اور ملارمے کے مطالعے اس طریقۂ کار کی بہترین مثالیں ہیں۔

آثار (Trace) کے حوالے سے غیر حاضر کا حاضر میں ''ظہور، مرکز کی معدومی، دال

(signifiers) کے درمیان تفریقی اور التوائی ارتباط (ان سب کے ایک ساخت میں تفاعل کو دار یدا تحریر (Writing) کہتا ہے جو مطالعہ کا ایک الگ موضوع ہے) معنی خیزی کے امکان کو لامحدود کر دیتا ہے کہ یہ "تحریر" کسی "حقیقی" یا "لسانی" سیاق کو سمجھتی اور کم از کم نظری سطح پر لسانی سیاق کے Saturation سے انکار کرتی ہے۔[6] متن کی اس قوت کا احساس ہیئت پسند نقادوں کو بھی تھا جسے انھوں نے تکثیر معنی کے تصور کے ذریعہ بیان کرنے کی کوشش کی حالاں کہ یہ معنی کثرت کے بجائے اس کے عدم تعین کا مسئلہ ہے۔ بقول دار یدا "اہمیت اس کی نہیں کہ ایک لفظ یا تصور کتنا پر معنی، عمیق یا معنوی سطح پر کس درجہ لامحدود ہے یا وہ ردِ معنی جو اس میں مدلول کی دو متضاد سطحیں (تسلسل یا عدم تسلسل، باطن و ظاہر، اتفاق و افتراق وغیرہ) پیدا کر دیتا ہے بلکہ اہمیت اس ہیئتی اور نحوی تفاعل کی ہے جو ایک متن کی تشکیل کرتا اور پھر اسے اس کے اجزا میں الگ کرتا رہتا ہے۔" کہ یہ عدم تعین اپنے تفاعل کے حوالے سے متن کی خلقی صفت ہے۔ ابھی ہم متن کے اپنے خیال میں ایک معنی بیان بھی نہیں کر چکے ہوتے ہیں کہ ربط کا کوئی دوسرا علاقہ ہمارے بیان کی ترتیب میں مداخلت کرنے لگتا ہے۔ میر کا شعر ہے:

سرو تو ہے سنجیدہ لیکن پیش مصرعہ قدیار
ناموزوں ہی نکلے ہے جب جی میں اپنی تولیں ہیں

سنجیدہ کے دونوں مفاہیم (توازن، کیفیت) تعبیر کی ہر نئی ترتیب میں الجھ جاتے ہیں، اس لفظ میں معنی کی کثرت کے سبب نہیں بلکہ معنی خیزی کے اس عمل کے سبب جو سنجیدہ کے 'سرو' 'مصرعہ'، 'ناموزوں' اور 'تولیں' سے مربوط ہونے کے سبب متن کے معنیاتی عمل میں بیک وقت کئی جہتوں میں شروع ہو جاتا ہے۔ 'سنجیدہ' کی سرو سے نسبت بظاہر 'توازن' کے حوالے سے ہے اور یہ توازن غزل کی روایت میں ان تمام Signifiers کو Supplement کرتا ہے جو متن کی ایک صفت کے دال ہیں۔ پھر سنجیدگی کی کیفیت کو "سرو" کے مدلول سے خارج کرنے کا جواز کیا ہے؟ صاف ظاہر ہے کہ "سنجیدگی" ایک غیر حاضر کے Trace کی حیثیت سے سرو سے منسوب ہے۔ 'مصرعہ' محبوب کے لیے نیا دال ہے، اب تقابل سرو اور مصرعہ کے درمیان ہے، 'مصرعہ' کی نامیاتی وحدت درخت اور محبوب سے مربوط ہو کر مستحکم ہوتی ہے (مصرعہ، محبوب اور سرو کے ارتباط پر شمس الرحمٰن فاروقی کا Diagram بہت اچھی روشنی ڈالتا ہے۔[7] سرو کو جی میں تولنا اور مصرعہ کا وزن کرنا ایک ہی عمل نہیں اگر چہ شعر میں ایک ہی Signifier کے ذریعہ ظاہر کیے گئے

ہیں (شعر بھی کلام ہے اور بات کو جی میں تولنا ان دونوں سے مختلف تثنیتی تخالف ...... خیر اشر، اچھا/برا...... خلق کرتا ہے۔ ''ناموزوں'' درخت کے لیے ریاضی ہے مصرعہ کے لیے فن سے اور محبوب کے لیے کیفیت سے مربوط ہے اور پیمانے کی یہ تمام جہتیں، متن میں بیک وقت فعال اور ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے کلیدی مضمون (شعر، غیر شعر اور نثر) میں میر کا شعر نقل کیا ہے:

چشم دل کھول اس بھی عالم پر
یاں کی اوقات خواب کی سی ہے

اس شعر کی وضاحت کرتے ہوئے فاروقی لکھتے ہیں:

''شیکسپیئر کے پروسپرو کا مکالمہ جن لوگوں کے ذہن میں ہے، وہ جانتے ہوں گے کہ میر نے ''اوقات'' کا محاورہ نما استعارہ رکھ کر روپے کا جو ابہام پیدا کیا ہے اس کی وجہ سے شیکسپیئر کی رائے زنی سے بہتر صورت پیدا ہوگئی ہے اوقات بہ معنی حیثیت ہے، اس کی اوقات ہی کیا ہے، تحقیراً بولا جاتا ہے، لیکن یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ میں اپنی اوقات پر قائم ہوں۔ یعنی اپنی حد سے تجاوز نہیں کر رہا ہوں، ''اوقات بہ معنی بساط بھی ہے جس سے پھیلاؤ کا تصور پیدا ہوتا ہے۔''، ''اوقات'' وقت کی جمع ہے، ''اوقات بسر کرنا'' بہ معنی ''زندگی گزارنا''، اوقات سے روزی روٹی کا تصور بھی منسلک ہے، گزر اوقات ہوجاتی ہے، اوقات کو محض زمانے کا مفہوم بھی دیا جاسکتا ہے۔ تنگی اوقات، خوش اوقاتی وغیرہ۔ ان سب مفہوموں کے ساتھ ''خواب'' کا مفہوم بدلتا رہتا ہے۔ اس عالم کی حیثیت کیا ہے، خواب کی طرح ہلکا ہے، بے معنی ہے، غیر حقیقی ہے، خواب کی سی بساط رکھتا ہے، بہت طویل، پیچیدہ لیکن ذات کے اندر محدود (آپ کے خواب آپ کی ذات کے آگے نہیں جاسکتے، آپ دوسروں کے Behalf پر خواب نہیں دیکھ سکتے) اس کی حدیں خواب کی طرح مبہم، نیم روشن اور غیر قطعی ہیں۔ اس میں زندگی گزارنا خواب دیکھنا ہے، اس کی اوقات، جمع جتھا روزی روٹی) خواب کی طرح فرضی یا کم قیمت ہے، یہاں جو گزرتا ہے وہ اس طرح کہ گویا ہم خواب میں ہیں۔ یہاں کے وقت کی مثال خواب کے وقت کی سی ہے۔ طویل ترین خواب بھی چند ہی لمحوں پر محیط ہوتا ہے اور خواب دیکھنے والا چشم زدن ہی میں برسوں کی منزل طے کرلیتا ہے۔ وقت کو آگے پیچھے کرلیتا ہے، بچہ خواب دیکھتا ہے میں بڈھا ہوگیا ہوں، بڈھا خواب دیکھتا کہ میں بچہ ہوں وغیرہ گویا خواب میں وقت کی نوعیت Unreal time ہوتی

ہے، اس دنیا میں وقت Unreal ہے، اصل اور حقیقی زماں تو اس عالم میں ہے، اس طرح محض ایک لفظ کے ابہام نے شعر کو معنی کی ان دنیاؤں سے ہم کنار کر دیا جو واضح لفظ استعمال کرنے سے ہم پر بند رہتے...... ابہام کی کاٹ توضیح سے نہیں ہو سکتی.........." فاروقی مزید لکھتے ہیں کہ "میر نے زماں و مکاں کے ادغام سے ایک استعارہ تراشا ہے، لیکن زیادہ زور زماں پر ہے، یہی ثابت کرنا مقصود ہی تھا کہ عالم آب و گل میں زمان غیر حقیقی ہے۔"[8]

چوں کہ یہ پورا مضمون فن کے ہیئتی تصور کے تناظر میں لکھا گیا ہے، اسی لیے میر کے اس شعر کے تجزیہ میں بھی ابہام کی ہیئتی تشریح بہت نمایاں ہے ورنہ شعر میں معنی خیزی کے اسباب کا یہ ادراک اس زمانہ میں (مضمون کا زمانہ اشاعت 1970ء) عام نہیں تھا۔ فاروقی صاحب شعر شور انگیز (جلد دوئم) میں "مقصود" سے انکار کر چکے ہیں۔ وہ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ اوقات کے سب مفہوموں کے ساتھ "خواب" کا مفہوم بدلتا رہتا ہے۔" یہ بھی دیکھنے کی چیز تھی۔ "خواب" کے سبب "اوقات" کے مفاہیم بھی متاثر ہوتے ہیں اور یہ کہ زمان و مکان کے ادغام سے "اوقات" کا استعارہ تراشا گیا ہے۔ اس لیے صرف زماں پر زور دینے کا کوئی جواز نہیں۔ اگر ہم "عالم" کے سیاق میں "اوقات" کے مفاہیم متعین کریں یا خود "خواب" کے تناظر میں "اوقات" طے کی جائے۔ دونوں صورتوں میں مکان یا عرصہ کا تصور غالب رہتا ہے۔ دراصل یہی شعر کی معنی خیزی کا اصل سبب بھی ہے کہ "عالم" اوقات اور "خواب" اپنی اصل کے اعتبار سے مکان یا عرصہ سے متعلق ہونے کے باوجود زمان کی صفات پر روشنی ڈالتے ہیں۔ یہ ثنیتی تخالف (Binary opposition) کے روایتی تصور کی نفی بھی ہے اور Signifiers کے تفریقی اور التوائی ربط سے معنی خیزی کی عمدہ مثال بھی اور اسے فاروقی نے ٹھیک سمجھا۔ البتہ جب وہ معنی متعین کرنے یا اسے ایک مخصوص جہت دینے کی کوشش کرتے ہیں (یہی ثابت کرنا مقصود ہی تھا کہ عالمِ آب و گل میں زماں غیر حقیقی ہے۔" فاروقی) تو وہ تعبیر کے اسی طریقۂ کار کی پابندی کرتے ہیں، جو متن کا ایک مرکز دریافت کرتی اور اس کے حوالے سے شعر کی تشریح کے لیے توقعات کا ایک تناظر تیار کرتی ہے۔ حالاں کہ متن میں معنی خیزی کی صورت حال تو توقع کے اس پورے تناظر کو رد کرنے کی قوت رکھتی ہے۔

معنی کی یہی غیر طے شدہ صورت حال (Undecidability) متن کا بنیادی کردار ہے۔ مذکورہ اشعار میں یہ عدم تعین خود لفظ کی کثیر المعنویت یا تصور کے عمق کا نتیجہ نہیں بلکہ متن کے عرصہ (space) میں بیان کے تفریقی کردار کے اس تفاعل کا نتیجہ ہے جسے متن کی ہیئتی اور نحوی ساخت

(Generate) کرتی ہے۔

واضح رہے کہ معنی کا یہ عدم تعین (Undecidablility) تکثیر معنی سے یکسر مختلف صورت حال ہے، کثرت معنی کا تصور، شعر میں خود الفاظ کی معنویت، معنیاتی تمول، ماورائے متن تجربہ، تصور یا مدلول کی ہمہ جہتی اور بطن شعر میں ایک سے زائد معنوی مراکز کا زائیدہ ہے۔ یہ اپنے آخری تجزیہ میں متن کے Representational کردار کی توثیق ہی ہے۔ لاتشکیلی طریقۂ کار کی ابتدا ہی متن کے اس کردار کی، تجزیہ کے ذریعہ نفی سے ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ معنی کی کثرت کے باوجود مدلول کی تنظیم، جو Hermeneutics کا مقصود ومنتہا ہے۔ متن کی تحدید کرتی ہے جب کہ لاتشکیل نظری سطح پر متن کی اس تحدید کی قائل نہیں لاتشکیل کا شرحیات سے اختلاف ٹھیک اسی نقطے پر شروع ہوتا ہے۔ داریدا لکھتا ہے:

''اگر متن کے مواقع سے ماورا کوئی موضوعاتی وحدت یا مجموعی معنی نہیں ہوتے، اگر کسی خیالی تنظیم، منشاء مصنف، یا تجربہ میں کوئی کلی پیغام واقع نہیں ہوتا، تب متن کسی ایسی ''صداقت'' کا اظہار یا نمائندہ نہیں رہ جاتا جو اس کثرت مفہوم میں مجتمع ہو یا شعاع کی طرح ہر مفہوم میں بکھر جائے۔ کثرت معنی کی یہی وہ شرحیات ہے جسے لازماً Dissemination سے بدل لینا چاہیے۔''[9]

کثرت معنی کا تصور بقول پال ریکیور اصلاً یک زمانی (Synchronic) ہے یعنی متن میں معنی کی یہ کثرت خود ساخت یا نظام کے باہم تفاعل وتفریق سے نمو کرتی اور اس طرح Signified/ Referent کے مقابلے میں Signifier کی اساسی اہمیت کی توثیق کرتی ہے۔ مطالعہ رتجزیہ میں دال کی اس بنیادی اہمیت کے معنی یہ کہ مدلول تجزیہ متن کی منصرم قوت یا مقصود نہیں۔ یہ نتیجہ شرحیات کو منظور نہیں۔ اس لیے کثرت معنی کے ایک زمانی تصور کی توثیق کرنے کے باوجود، پال ریکیور، اس کی فوقیت یا مطالعہ کا اصل موضوع ہونے سے انکار کرتا ہے۔ Synchrony (ایک زمانیت) سے Diachrony (ذوزمانیت) کا تقابل نہیں بلکہ اس کی ماتحتی اہمیت رکھتی ہے۔ شرحیاتی فکر میں اس تابع ہونے پر سوالیہ نشان قائم کیا جاتا ہے کہ ذوزمانیت (Diachrony) یک زمانیت (Synchrony) سے تعلق (Synchrony) کو بامعنی بناتا ہے)......''[10]

اس کے نزدیک اگرچہ کثرت معنی کا تصور یک زمانی ہے، لیکن الفاظ کی معنوی ثروت یا

معنی خیزی صرف موجودہ متن کی ہی زائیدہ نہیں، بلکہ مختلف سیاق وسباق میں استعمال ہوتے رہنے کے سبب مفاہیم کے مختلف (Shades) اس سے منسلک ہوجاتے ہیں گویا لفظ کی تاریخ (اس کا Diachronic کردار) کثرت معنی کی اس یک زمانی صفت کو اس کا باطن عطا کرتی ہے، جس کی دریافت وتشریح، شرحیات کا مقصود ومنتہا ہے۔

مزید یہ کہ متن میں Signifiers کا باہم تفاعل معنی کی جو کثرت خلق کرتا ہے، اسے Signified کے حوالے سے دریافت کرنے میں متن کے موضوعی مراکز کا تعین آسان ہیں، گویا شرحیات میں تکثیر معنی کی اساس اس تصور پر ہے کہ متن کا ایک باطن (مدلول / تصور / تجربہ) اور اس باطن کے ایک یا ایک سے زائد موضوعی مراکز ہوتے ہیں، جو متن کی مخصوص تعمیر کا سبب اور تفہیم متن کی کلید ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کثرت معنی کے اس تصور کے سبب Refrent / Signified کے حسی وجود یا لغوی سطح کے مقابلے میں اس کی استعاراتی سطح کا تصور ممکن ہوگیا ہے، جسے نئی شرحیات میں ریکیور کا اہم کارنامہ تصور کیا جاتا ہے، اور جسے کم از کم ادبی متن کی حد تک گیڈمر (Gadamer) بھی قبول کرتا ہے، لیکن مفہوم کی اس استعاراتی سطح پر بھی متن کے موضوعی مراکز کی اہمیت برقرار رہتی ہے کہ اس کے بغیر معنی کے ربط (Coherence) کا تصور بے معنی ہوجاتا ہے۔

داریدا موضوعاتی وحدت یا مجموعی معنی یا کلی پیغام کو متن کے باہر تسلیم نہیں کرتا، متن جو Synthesis Syntagm اور Difference کے حوالے سے تشکیل پاتا ہے، معنی خیزی کی وہ صورت حال ہے، جو اپنی غیر اظہاریت میں خود کو مربوط کرتی اور پھر معنی خیزی کی اس غیر طے شدہ قوت کے حوالے سے اپنے اجزاء کی تحلیل کرتی ہے، متن کی اس تعریف کی روشنی میں خود وہ لسانی نظام مطالعہ کے مرکز میں ہوگا، جو معنی خیزی کا اصل سبب ہے اور چوں کہ شرحیات کی طرح اسے کسی مدلول (Signified) کی نثری منطق تک پہنچنے کی عجلت نہیں، اس لیے اس طریقہ مطالعہ میں کثرت معنی سے زیادہ، اس کے عدم تعین کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔

لاتشکیل میں معنی کے عدم تعین کا دعویٰ صرف کثرت معنی کے شرحیاتی تصور سے انکار نہیں، بلکہ اس سے معنیات کے قائم کردہ توقع کے پورے افق کی نفی ہوتی ہے۔ یہ معلوم ہے کہ شرحیاتی دائرہ (Hemeneutic Circle) معنی کی اس توقع کے حوالے سے قائم ہوتا ہے۔ آپ متن کے اجزاء کے حوالے سے کل کا تعین کریں یا کل کے حوالے سے اجزاء کا مفہوم طے کریں یا قاری کے تجربے کے حوالے سے متن کے معنی متعین کیے جائیں یا متن کے حوالے سے قاری کی فہم کی

جہت مقرر کی جائے، ہر صورت میں تعبیر کے دونوں اجزاء ایک دوسرے کے محتاج اور اس شرحیاتی دائرے کے پابند رہیں گے۔

مزید یہ کہ اس دائرہ کار کا ہر جز متوقع معنی کا ایک افق قائم کرتا ہے، جس کی نگرانی میں پورے متن کے معنی متعین کیے جاتے ہیں۔ یہ بقول (Gadamer) گیڈمر Transcendental Signified کی تعبیر کردہ معنی کی اس وحدت کو دریافت کرنے کی کوشش ہے، جو شرحیات کا مقصود ہے، اور جو دار یدا کے نزدیک سرے سے وجود ہی نہیں رکھتا۔ اس لیے وہ کثرت معنی کے تصور کو Dissemination سے بدل دینے کی تجویز پیش کرتا ہے، جو اس کے نزدیک متن کی وہ زائد (Surplus) قوت ہے جو تفریق التواء کے حوالے سے مخصوص معنی کے تعین اور تعبیر کے پیش کردہ شرحیاتی وحدت سے انکار کرتی ہے۔ Raoue Mortley کو دیئے گئے ایک انٹرویو میں Dissmination کے Polysemy سے امتیاز کی نشاندہی کرتے ہوئے دار یدا کہتا ہے:

اس اصطلاح کا منشاء (Multiplication) کی قوت اور مختلف جہتوں میں پھیلنے یا تفریق/التوا پر زور دینا ہے۔ یہ ایک ایسی قوت ہے جو خود کو مجتمع کرنے یا کلی شکل دینے کی اجازت نہیں دیتی۔ یہ خالص تعدد یا ضرب نہیں، لیکن کسی صورت میں یہ تفریق التواء (difference) ہے جو خود کو مکمل طور پر یک جا کرنے یا Totalize کرنے کی اجازت نہیں دیتا اور مزید یہ کہ یہ تضارب یا تعدد کا اصول ہے جو صرف کثرت معنی (Polysemy) نہیں۔ میں نے کئی مقامات پر Dissemination اور Polysmey میں امتیاز کیا ہے۔ Polysmey معنی کی کثرت یا تعدد ہے، ایک نوع کا ابہام، جو بہر حال، مفہوم، معنی یا معنیات کے حلقہ عمل سے تعلق رکھتا ہے اور جس کا تعین ایک خاص اجتماع یا یک جائی کے زائیدہ افق کی حدود میں ہوتا ہے۔ ارسطو کہتا ہے کہ ایک حد تک کثرت معنی قابل قبول ہے بشرطیکہ مختلف مفاہیم کے درمیان فرق کرنا ممکن ہو نیز یہ کہ معنی کی وحدت قائم ہو سکتی ہو۔
معنی کے حلقہ سے تعلق نہیں رکھتا۔ یہ صرف معنی کی کثرت سے ہی تجاوز نہیں کرتا بلکہ خود معنی سے بھی تجاوز کرتا ہے۔ [11]

اس سے یہ نتیجہ ہرگز نہیں نکلتا کہ دار یدا معنی کا انکار کر رہا ہے، اسی انٹرویو میں اس نے متن کے جوہر کا اعتراف بھی کیا ہے، لیکن وہ اسے متن کا حرف آخر نہیں سمجھتا۔ اس کے الفاظ ہیں:
''میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ کوئی مغز یا جوہر (Essence) نہیں ہوتا لیکن جوہر / مغز متن کا

آخر نہیں۔ ایک متن میں محفوظ مضمر یا مخفی معنی کے لحاظ سے ایک زائد مقدار یا Dissemination ہمیشہ ہوتا ہے۔''[12] Dissemination اس کے نزدیک متن میں زرخیزی کی وہ قوت ہے جو کثرت معنی بلکہ خود معنی کی مروجہ تصور سے متن کو آزاد کرتی اور اس طرح Signifiers کے باہم ارتباط کو لامحدود حد تک ممکن بناتی ہے، متن کی یہ مخصوص قوت جیسا کہ پہلے مذکور ہوا، لفظ کی ثروت یا سیاق کے تنوع کی زائیدہ نہیں بلکہ متن کی ساخت، اس کے صرف ونحو کی خلق کردہ ہے، چنانچہ اپنی گفتگو کے بعض کلیدی الفاظ میں معنی کے عدم تعین سے گفتگو کرتے ہوئے داریدا بالکل واضح طور پر کہتا ہے:

''یہ اپنا اثر سب سے پہلے اور سب سے زیادہ نحو (Syntax) کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے جو Entre کو اس طرح قائم کرتا ہے کہ تعطل لفظ کے مفہوم کے بجائے متن میں اس کے مقام (Placement) کے سبب پیدا ہوتا ہے۔'' گویا معنی کا یہ عدم تعین، لفظ کی معنیاتی ثروت کے بجائے متن میں اس کے مقام اور دوسرے signifiers سے اس کے ربط کی نوعیت کے حوالے سے ابھرتا ہے۔[13] اس لیے گیڈمر کے Endlessness of meaning اور داریدا کے Difference میں سطحی مماثلت کے باوجود بنیادی اور فیصلہ کن فرق دونوں کے طریقہ کار میں signifier کی مرکزیت کے حوالے سے ابھرتا ہے۔ بقول Peter Dewis داریدا صرف یہ نہیں کہتا کہ معنی مختتم نہیں بلکہ اس کے نزدیک معنی کو Stablize کرنے کی ہر کوشش خود اپنے آپ میں ایک ناکام خواہش ہے، کہ متن کی یہ زرخیز قوت جسے Dissemination کہتے ہیں معنی کو بہ یک وقت مختلف جہتوں میں کھولتی چلی جاتی ہے معنی بظاہر Un-meaning سے دوبارہ حصول نہیں بلکہ اس Un-meaning کو دبائے رکھنے سے ابھرتے ہیں۔ متن کو نحو (Syntax) میں دال (Signifiers) کے اس تفاعل کو شرحیات، متن کے معنیاتی مرکز کے حوالے سے قابو میں رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔

چنانچہ Micheal Reffaterre عدم تعین (Undecidablity) کے اس لاتشکیلی تصور کو تعبیر کے اس مربوط موضوعاتی بیان کے ذریعہ حل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے نزدیک متن کی یہ غیر طے شدہ صورت حال اس کی غلط درجہ بندی (Segmentation)[14] کا نتیجہ ہے۔ اس کے خیال میں اگر آپ لسانی درجہ بندی کے بجائے ...... جو متن کے عدم تعین کا سبب ہے...... متن کی ادبی درجہ بندی کریں تو لفظ کا وہ موضوعی مرکز / مراکز دریافت کیے جاسکتے ہیں جو متن کی غیر طے شدہ صورت پر قابو پانے میں معاون ہوں۔ اس دعوے کے ثبوت میں

Riffaterre ورڈس ورتھ کی لوسی نظموں میں سے آخری "Aslumber did my spril seal" پیش کرتا ہے۔ جس میں عدم تعین کا مسئلہ منشاء مصنف سے لے کر مفرد لفظ کی تعبیر تک پھیلا ہوا ہے، ان سب پر گفتگو کے بعد وہ نظم کے ایک انتہائی مرکزی لفظ Diurnal کے عدم تعین اور مختلف شارحین کے یہاں اس کے معنی متعین کرنے کی کوششوں پر تفصیلی کرتا ہے۔15
Riffaterre یہ تو دیکھتا ہے کہ سکون (Motionlessness) یہاں حرکت کے نشان میں بیان کیا جارہا ہے گویا اس لفظ میں مفہوم خود اپنے لغوی معنی کی سند سے انکار یا اس کے Supression سے پیدا ہو رہا ہے، لیکن وہ اسے متن کی مستقل صفت تسلیم کرنے کے بجائے ورڈس ورتھ کی دوسری نظموں خصوصاً Three years she grew کے ساتھ پڑھنے کا مشورہ دیتا ہے، جو اس کے نزدیک ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں، اور جس کی مدد سے یہ عدم تعین یا تو حل ہو سکتا ہے یا اس کا مرکز متن سے باہر نظم کی تعبیر میں منتقل ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے یہ دونوں مفروضات صحیح نہیں۔ یہ یقینی ہے کہ ایک شاعر کی مختلف نظموں کے مطالعہ سے شرحیات الفاظ کے مخصوص استعمال کا جواز فراہم کر سکتی ہے، لیکن مصرعہ کی ساخت میں Signifiers کے روابط اور ان کے معنی خیزی کی تحدید نہیں کر سکتی۔ یہ متن کی اس کے تفریقی کردار کے حوالے سے خلقی صفت ہے۔ جب ہم متن کے متعلق اس بنیادی صداقت کو تسلیم نہیں کرتے تو یہ عدم تعین ایک فروعی صفت معلوم ہونے لگتا ہے اور ہم لغوی یا استعاراتی مفہوم یا پھر کسی دوسرے متن (Intertext) کی مدد سے متن کی تفہیم کا دعویٰ کرتے ہیں۔

شرحیات میں ''تفہیم'' بھی ایک خاص معنی رکھتی ہے۔ ماہرین شرحیات نے اس عمل کی بہت وضاحت نہیں کی ہے، اور جو وضاحتیں کی گئی وہ اتنے عمومی اور مبہم الفاظ میں ہیں کہ ان سے کوئی معروضی نتیجہ برآمد نہیں ہوتا۔ پال ریکور کا بیان، دوسرے ماہرین شرحیات کے موقف سے مختلف نہ ہونے کے باوجود ان کے مقابلے میں زیادہ واضح اور معروضی ہے۔

''تفہیم (Understanding) سے میرا مطلب، متن کی انجام دی ہوئی ساخت کی تعمیر کے عمل کو، خود اپنے اندر دہرانے کی صلاحیت ہے۔ اور تشریح سے مراد عمل کی وہ ثانوی سطح ہے جو اس تفہیم پر قلم کی جاتی ہے جس میں قاری کی معیت میں ساخت کی تعمیر کی تہہ میں موجود Codes کو نمایاں کیا جاتا ہے۔

ریکیور تفہیم کو متن کی ساخت یا تعمیر کی طرف لوٹنے سے منسوب کرتا ہے، یعنی جب ہم کسی متن کو سمجھنے کا دعویٰ کرتے ہیں تو ہم متن کے تفاعل یا مستقبل میں اس (Movement) کے

مقابلے میں اس کی وضع/ساخت اور تعبیر کے بنیادی code کی طرف واپس جاتے ہیں۔

صاف ہے کہ اگر تعبیر یا تجزیہ کا سفر متن کی خلق کردہ معنی خیزی کے ساتھ ساتھ جاری رہتا ہے تو Signifiers کا باہم ربط و تفریق، مطالعہ کا موضوع ہوگا اور اگر ہم متن کی تعمیر کردہ ترتیب کی طرف لوٹتے ہیں تو وہ مرکز دریافت کرنا چاہتے ہیں جو اس ترتیب و ساخت کا ماخذ و منصرم ہے۔ متن کے تئیں یہ دونوں رویے ایک دوسرے سے یکسر مختلف بلکہ متضاد ہیں، اس لیے جب گیڈیمر ادبی متن میں تعبیر کو مسلسل Co-speaking کہتا ہے۔ 16 تو اگر چہ وہ متن میں معنی خیزی کو دریافت کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، لیکن پھر تعبیر کے لیے متن کے مرکز اور تعبیر کے ربط پر اصرار کر کے گویا ایک نوع کی تضاد بیانی کا مرتکب ہوتا ہے، ادبی متن کی معنی خیزی کے متعلق گیڈیمر کا یہ بیان بالکل صاف ہے۔

''ادبی متن ملفوظی کلام کی متعین ہیئت میں پیش کش محض ہی نہیں ہے۔ بے شک ایک ادبی متن پہلے سے بولے ہوئے لفظ کی طرف رجعت نہیں ہے۔ اس حقیقت کے شرحیاتی نتائج (Consequences) ہیں۔ اس صورت میں تعبیر کسی چیز کے مولک یا ابتدائی (Original) اظہار کی بازیافت کا محض ایک طریقہ نہیں رہتا بلکہ ادبی متن بہت خاص مفہوم میں ''متن'' ہوتا ہے، متن کی اعلیٰ ترین قسم، بعینہٖ اس وجہ سے کہ وہ کسی بنیادی یا مولک تقریری عمل کی طرف مراجعت نہیں کرتا بلکہ خود اپنے طور پر ہر تقریر اور تکرار کو تجویز کرتا ہے کوئی تقریر شعری متن کی تجاویز کو مکمل طور پر پورا نہیں کرتی۔ شعری متن ایک اقداری عمل بھی کرتا ہے، جو منشاء مصنف یا اصل و بنیادی گویائی کی طرف اشارہ نہیں کرتا۔ بلکہ خود متن میں خلق ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے، یہاں تک کہ کامیابی کی صورت میں، نظم خود شاعر کی متحیر اور مسرور کرتی ہے۔ 17

لیکن متن کی اس معنی خیزی میں نہ تو شرحیات کی دَوروی کیفیت ہوتی ہے اور نہ ہی یہ معنی خیزی کسی ایک یا اس سے زیادہ مدلول Referent کے مربوط بیان پر ختم ہوتی ہے۔ اس لیے گیڈیمر کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ خود اپنے قائم کردہ ''تفہیم کی تعریف اور تعبیر کی اس مسلسل Co-speaking کے درمیان مطابقت نہیں پیدا کر پاتا۔ چنانچہ وہ خود متن کی دو قسموں پر اصرار کرتا ہے، جن میں ایک ادب اور دوسری روزمرہ گفتگو کے علاوہ تمام انواع کی تحریریں شامل ہیں۔ یہ مسئلہ اگرچہ دریدا کا بھی ہے، چنانچہ Rudolf Gasche کے اس اعتراض کے جواب میں کہ داریدا ادب کا کوئی Infra Structrue تیار کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے:

"حالاں کہ ادب عام متن نہیں ہے، حالاں کہ تمام Arche-writing
"ادبی" نہیں ہوتی، مجھے لگتا ہے کہ ادب بعض عمومی متنیت کا (متعدد
مثالوں علاقوں یا نتائج میں سے) صرف ایک مثال، ایک اثر یا ایک
علاقہ ہے اور مجھے لگتا ہے کہ آپ اس پر کلاسیکی سوال کا اطلاع کر سکتے
ہیں کہ اس عمومی متنیت (General textuality) کی بنیاد پر وہ کیا
صفت ہے جو ادب یا ادبیت کی تخصیص کرتی ہے............... یہ بالکل
ممکن ہے کہ جدید عہد میں ادبی تحریر صرف ایک مثال سے زیادہ ہو، بلکہ
متنیت کی عمومی ساخت جسے Gasche تحت ساخت نظام ڈھانچہ
(Infra Structure) کہتا ہے، تک رسائی کے لیے استثنائی
(Privileged) راہ نما ہو۔ ادب زبان کے ساتھ جو کرتا ہے اس میں
ایک انکشافی قوت ہوتی ہے، جو یقیناً انوکھی یا نرالی نہیں ہے، ایک حد
تک ادب، قانون کے ساتھ مثلاً قانون کی زبان کے ساتھ Share
کرتا ہے، لیکن جو ایک مخصوص تاریخی صورت حال (خصوصاً ہماری اپنی،
اور یہ ادب کے سوال پر Provoke ہونے یا اس سے Concern
محسوس کرنے کی ایک اور وجہ ہے) میں تحریر کے متعلق عموماً (Writing
in general) بلکہ اس کی مبادیات (Essentials) کے متعلق اور تعبیر کی
فلسفیانہ یا سائنسی (مثلاً لسانی) حدود کے متعلق بتاتا ہے۔"[18]

لیکن اس نے جس طرح فلسفیانہ تحریر میں Deconstruct کی ہیں، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ داریدا کے نزدیک زبان کی بنیادی کردار یا اس کے طرز وجود میں کوئی تقسیم نہیں ہوتی۔ یہ ممکن ہے کہ متن کی کسی ایک قسم میں زبان کے طرز وجود کی بنیادی صفات زیادہ نمایاں ہوں۔ لیکن اس سے تفریق/التواء کی معنی خیزی کے عمل پر کیفیت کے اعتبار سے کوئی اثر نہیں پڑتا۔ چنانچہ لاتشکیل کے نزدیک تفریق/التوا کی یہ معنی خیزی متن کو کسی Signified/ Referent میں محدود نہیں ہونے دیتی اور یہ بات شرحیات کو قبول نہیں۔ گیڈیمر نے لاتشکیل کا ذکر نہیں کیا لیکن خود اپنے اعتراف کے مطابق داریدا کو ذہن میں رکھتے ہوئے Text and interpretation میں اس نے دونوں طریقۂ کار کے متعلق جو کچھ کہا ہے، قابل غور ہے۔ "متن" کی شرحیاتی تعریف مقرر کر کے، تعبیر سے اس کے تعلق کی وضاحت کرنے کے بعد گیڈیمر کہتا ہے:

''زبان کے متعلق اس مطالعے سے یہ منہاجیاتی نفع حاصل ہوتا ہے کہ یہاں ''متن'' کو ایک شرحیاتی تصور کی حیثیت سے سمجھنا چاہئے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ متن کو ممکنہ مواد سے علاحدہ کر کے گرامر یا لسانیات کے تناظر میں نہیں دیکھا جاتا ہے، اور نہ ہی متن کو ایسے End) prodcut) کی حیثیت سے دیکھنا ہے جس کی تعبیر تجزیہ کا موضوع ہو، اور جو اس (Mechanism) کی تشریح کرتا ہے، جس سے زبان عمل کرتی ہے............شرحیاتی نقطۂ نظر سے............ جو ہر قاری کا نقطۂ نظر ہے............متن صرف درمیانی شے (Intermediate product) ہے۔ تفہیم کے واقعہ میں ایک منزل (Phase) جس میں بلاشبہ ایک مخصوص تجرید شامل ہے یعنی اس منزل کی شناخت اور تجسیم کی نشاندہی۔ لیکن یہ تجدید اس سے مختلف جہت میں سفر کرتی ہے جس پر ماہر لسانیات انحصار کرتا ہے۔ ماہر لسانیات متن کے موضوع کے متعلق بحث نہیں کرنا چاہتا اس کے بجائے وہ زبان کے تفاعل پر روشنی ڈالنا چاہتا ہے، خواہ متن میں کچھ کہا گیا ہو، وہ متن کے مواد کو اپنی گفتگو کا موضوع نہیں بناتا اس کے بجائے یہ دیکھنا چاہتا ہے کہ کسی چیز کی ترسیل کیسے ممکن ہوتی ہے خواہ علامت یا اوقاف کا کوئی طریقہ کیوں نہ اختیار کیا گیا ہو۔''[19]

دراصل گیڈیمر (اور اس کے حوالے سے شرحیات) کے تجزیہ کا پورا سروکار متن کا مدلول متعین کرنے سے ہے، یہ مدلول Referent ایک یا ایک سے زیادہ ہوسکتے ہیں، لیکن ہر صورت میں متن کا ایک مرکز یا ایک سے زیادہ مراکز ہوں گے کہ تعبیر کا ربط Coherence جو شرحیاتی تصور تفہیم کی اساس ہے، صرف اس مرکز کے حوالے سے بامعنی بنتا ہے۔ اس کے مقابلے میں لاتشکیل، متن کے معنوی مرکز سے انکار کرتی ہے تو پھر گویا Signified referent کے متن کا حرف آخر ہونے کے مقابلے میں متن کے Sign-system کو اہمیت دیتی ہے، اور جب آپ (Sign-system) کو اہمیت دیتے ہیں تو مطالعہ کا مرکز متن کی یک زمانی صورت حال Synchronic-state قرار پاتی ہے۔ نتیجتاً ساخت یا Syntax کا زائیدہ عدم تعین Undecidability تکثیر معنی کے مقابلے میں اہمیت اختیار کرلیتا ہے اور پھر متن ایک ایسے عمل (Process) میں تبدیل ہوجاتا ہے، جہاں مفہوم کی مختلف جہتیں ایک ہی حاضر میں فعال ہوتی اور ماورائے متن کسی منصرم قوت کے اقتدار سے انکار کرتی ہیں۔

اس پوری بحث میں اس حقیقت پر نظر رکھنا ضروری ہے کہ لاتشکیل کے نزدیک جہت / مواد / حرف / معنیات / داخل / خارج وغیرہ کی ثنویت متن کے اصل تفاعل کا احاطہ نہیں کرسکتیں۔

خود دریدا نے اس تقسیم کی نارسائی The Double Session میں بالکل واضح کر دی ہے۔ اس لیے شرحیات سے لاتشکیل کے اختلاف کی نشاندہی کے لیے ان Catagories کا استعمال اگرچہ ناگزیر لیکن Self Defeating ہے۔

حواشی

(1) کلام کے متعلق سقراط کہتا ہے "یہ خود کو Defend کرنے یا اپنی ضرورتیں پوری کرنے سے معذور ہے، اسے ہمیشہ اپنے باپ کی اعانت کی ضرورت ہوتی ہے۔" بحوالہ دریدا Dissemination (ص 77)

(2) دریدا Dissemination (ص 85)

(3) Derdia: Structure Sign and Play; Writing and Difference P281

(4) دریدا Positions (ص 26)

(5) دریدا Margins of Philosophy (ص 216)

(6) دریدا Dissemination (ص 221)

(7) فاروقی: شمس الرحمٰن: انداز گفتگو کیا ہے؟ ص 177

(8) فاروقی: شمس الرحمٰن: شعر غیر

(9) دریدا Dissemination (ص 262)

(10) ریکیور پال: Confilict of Interpretation: Structure and Hermeneutics ص (33)

(11) دریدا French Philosophers in Convrsation (ص 98)

(12) دریدا French Philosophers in Convrsation (ص 98)

(13) دریدا Dissemination (ص 220)

(14) Segmentation ایک ایسے عمل کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ماہر لسانیات اور نقاد دونوں کرتے ہیں اور قاری بھی وجدانی سطح پر کم و بیش یہی کرتا ہے۔ اس عمل (operation) کا مقصد یہ معلوم کرنا ہے کہ لسانی ترتیب میں نشانات کی وہ کم سے کم (Minimal) اکائیاں کیا ہیں جو معنی کی ترسیل کرتی ہیں۔" (Riffaterre)

(15) Undecidability as Hermeneutic Constrain,t Michael Riffaterre (ص 14)

(16) ریکیور On Interpretation (ص 195)

(17) گیڈیمر Text and Interpretation (ص 46)

(18) دریدا Acts of Literature مرتبہ Derrik Attridge (ص 71-72)

(19) گیڈیمر Text and Interpretation (ص 31)

○

(علم شرح تعبیر اور تدریس متن، مرتبہ: پروفیسر نعیم احمد، ناشر: شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)

شارح یا جونک۔تعبیر سے متعلق چند نظریات

سوسن سونٹاگ نے اپنے مضمون ''ردتعبیر'' میں معبروں کو جونک سے تشبیہ دی ہے۔ان کے اعتراضات کے باوجود علم شرح یعنی تعبیر کے فلسفہ نے ایک منفرد حیثیت حاصل کرلی ہے، لہٰذا یہ امر تعجب خیز نہیں کہ اس صدی کے متعدد ممتاز فلسفیوں نے متن کی تعبیر سے متعلق مسائل پر خاصا غور وفکر کیا ہے۔ یہ امر معروف ہے کہ لفظ شرحیات (Hermeneutics) یونانی دیومالائی شخصیت ہرمیز (Hermes) سے ماخوذ ہے۔ ہرمیز ارضی باشندوں کو خدائی پیغام پہچانے کے فرائض انجام دیتا تھا۔لہٰذا یہ اس کا فرض تھا کہ وہ نہ صرف خدا کا پیغام اور الفاظ انسانوں تک پہنچا دے بلکہ انھیں اس طرح پیش کرے کہ وہ بنی نوع انسان کے لیے قابل فہم بھی ہو۔اس کا منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ ہرمیز نے خدا کے کلام کو سمجھانے اور فانی انسانوں کو کلامِ الٰہی کی اہمیت اور اس کے علامتی اظہار میں مخفی معنی سے آگاہ کرنے کے پرمشقت فرائض انجام دئے۔ بالفاظ دیگر شرحیات اس حقیقت کا اظہار ہے کہ متن کے ظاہری اور باطنی یا حقیقی معنی میں فرق موجود ہوتا ہے جسے لاتشکیل نقادوں کے تحقیری اختلاف بلکہ انکار کے باوجود متن کے 'جوہر' سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

درحقیقت علوم دینیات کے ماہرین نے مقدس متون کے اختلافات اور تضادات کو دور کرنے کی غرض سے تعبیر کا استعمال کیا۔تعبیری عمل کا سراغ اس مابعد دیومالائی شعور سے ملتا ہے جو متن مقدس کے بارے میں شک کا اظہار کرنے کی جسارت کرتا ہے۔ چنانچہ ماہرین دینیات نے ہرمیز کے تتبع میں تعبیر کو متن مقدس میں سے غیر مقدس عناصر کے اخراج اور پیغام الٰہی کے اسرار ورموز کی تحقیق کے لیے استعمال کیا۔گرچہ ادبی تعبیر کی ابتدا ان یونانی اکادمیوں میں ہوئی جہاں اسے زبان اور علم خطابت کے سکھانے کے لیے استعمال کیا جاتا تھا اور دینیاتی علم شرح کے

طریقے بصیرت کے ساتھ غیر مذہبی متون پر استعمال کیے جاتے تھے۔ حالیہ نظریات تعبیر Mathias Flacius کے انجیل علم شرح سے براہِ راست ماخوذ ہیں۔ فلاسیس کے نزدیک انجیل کلامِ ربانی کا وہ خزینہ ہے جسے فانی انسانوں کو دریافت کرنا ہے۔ اسی باعث اس کا نظریہ تھا کہ شرحیات نے ہمیں مقدس متون کو سمجھنے اور اسی طرح بیان کرنے کا ملکہ عطا کیا ہے۔ جس صورت میں انھیں خدا نے نازل کیا۔ فلاسیس کی رائے میں اناجیل کی تعلیمات اور حقائق کو حسب ذیل سہ پہلو طریقے کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے:

1. متن کی قواعدی ساخت کے مطالعے کے ذریعے۔
2. ایک عیسائی کی حیثیت سے زندگی بسر کرنے کے تجربات سے حاصل شدہ تناظر کا مطالعہ کرکے۔
3. تناظر کے تعلق سے ایک 'جز' پر غور کرکے اور اسے ''کل' کی حیثیت اور سیاق کے حوالہ سے 'جز' کے مطالعہ کے ذریعہ۔

آخری طریقہ کار شرحیات کے فن میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے، اسے فریڈرک شیلر ماخر نے اپنی ''شرحیاتی دور (Hermeneutical Circle) کا تصور وضع کرنے کے لیے استعمال کیا۔ اس تصور میں متن کے 'کل' کے لیے ہر ایک 'جز' کی اہمیت اور ہر 'جز' کے لیے 'کل' کی اہمیت کا اعتراف پایا جاتا ہے۔ اس طرح تعبیری شعور عرصہ متن میں جز کا اس طور پر ادراک کرتا ہے کہ وہ کل کی تفہیم میں ممد ہو اور اسی طرح 'کل' کے ادراک کے ذریعہ جز کے معنی اخذ کرنے میں مدد دیتا ہے۔ اسی طرح شیلر ماخر نے اپنے عہد کے دو نمایاں ترین میلانات یعنی ماورائی فلسفہ (Transcendental Philosophy) اور رومانیت کو یکجا کر دیا ہے۔ عمل تعبیر بیک وقت تشکیل نو اور تعبیر نو کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہ تصور کہ انفرادیت اور کلیت ایک دوسرے پر اپنے اثرات مرتسم کرتے ہیں۔ شیلر ماخر کی شرحیات کا بنیادی نکتہ ہے۔ اس امر کو سمجھنے کے لیے کسی خاص ذہانت کی ضرورت نہیں کہ یہ تصور بعد ازاں تمام متداول نظریات، خواہ ان میں باہم اختلاف کیوں نہ ہوں، کی بنیاد رہا ہے۔ شیلر ماخر کا دعویٰ ہے کہ کسی خاص اقتباس میں ہر لفظ کے معنی اس کے اردگرد کے تمام الفاظ کے دروبست اور ان کے باہمی تعلق کے حوالہ سے متعین ہوتے ہیں۔ اس طرح وہ تاریخی اور تناظری پہلو کو تعبیری عمل کے لیے نہایت اہم خیال کرتا ہے۔

عمل تعبیر کے دوسرے نظریات کا مطالعہ کرنے سے قبل ہمیں مختصراً معنی کے تصور پر غور کرنا چاہیے کہ معنی کی دریافت ہی شرحیات کا مقصودِ اصلی ہے۔ مابعد ساختیاتی دور میں ہمیں یہ باور کرایا جاتا ہے کہ ہم فانی انسانوں کے لیے یہ ناممکن ہے کہ ہم زبان سے ماورا ہوسکیں یا اس کی قید سے آزاد ہوسکیں۔ ہر احضار التباس ہیں اور خارجی صداقت کا حوالہ (Reference) محض ایک خیال ہے۔ اگر اسے تسلیم کرلیا جائے تب بھی زبان کے نقلی اور اعتباری تصور سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا، ہم تسلیم کرتے ہیں کہ متن کا خارجی دنیا سے رشتہ بڑا ہی نازک اور پیچیدہ ہوتا ہے۔ یہاں ہم حقیقت کا شائبہ یا حقیقت پسندی کے تصور سے مدد لے سکتے ہیں۔ حالاں کہ یہ ایک ڈھونگ ہے اور اس سے متن کی اس منطقی ساخت پر پردہ پڑ جاتا ہے جس کے بارے میں یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ خارجی دنیا سے ایک طرح کا رشتہ / تعلق رکھتی ہے۔ لسانی نظام اور خارجی حقیقت جہاں ہم آدم زاد، خوشی، راحت اور موت سے دوچار ہوتے ہیں، جہاں ہم جنگیں لڑتے ہیں، اور عمل تعبیر کے نظریات اور نظریات کی تعبیر پر مذاکرے منعقد کرتے رہتے ہیں.......... کی منطقی ساخت کے مابین تطابق موجود ہوتے ہیں خواہ کتنے ہی نازک اور پیچیدہ کیوں نہ ہوں، یہ مفروضہ تمام لسانی نظریات کے پس پشت موجود ہے کہ زبان ایک نظام ہے جو خارجی دنیا سے تشفی بخش یا غیر تشفی بخش روابط قائم کرسکتی ہے۔ خارجی دنیا سے تطابق کا امکان یا عدم امکان لسانیاتی نظام اور نتیجتاً زبان پر منحصر خود تعبیری عمل کو برقرار رکھتا ہے، لہٰذا کسی جملے، متن یا کلام کا مفہوم بیانات کا ایک مربوط سلسلہ ہوتا ہے جو اس کے معنیاتی ساخت کی نمائندگی کرتا ہے اور تناظری تعینات کا حامل ہوتا ہے Van Dijks کے سانچہ (Frame) اور تصور (Shemate) سے متعلق نظریات اس مسئلے کی وضاحت کے سلسلے میں خاصے معین ہیں۔ وہ سانچے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ یہ بیانات کا ایک مربوط سلسلہ ہے جو واقعات اور کیفیت کی کم و بیش خود مکتفی صورت حال / سرگرمی / طریقہ سے متعلق ہماری روایتی علم کو مشخص اور ممیز کرتا ہے۔ اس کے برخلاف تصور ''سانچے کے منظم استعمال'' کا نام ہے۔ متن یا کلام سانچے اور تصور سے مربوط ہے، اس لیے متن، ہمارے حافظہ کی حدود میں، تصور Shemate کی مناسبت سے مرتب کرکے بیانات کا ایک مخصوص سلسلہ خلق کرتا ہے۔ اس تعریف کے مطابق تعبیر بنیادی طور پر وہ عمل ہے جس کی رو سے سانچہ اور تصور ہمارے ذہن میں متحرک ہوتے ہیں۔ تعبیری عمل سانچے (Frame) یا پس منظر کے علم کو ترتیب دینے کی کوشش کا نام ہے۔ یہ تصور تعبیر اور زبان کے نظریہ

نقل (Mimetic) اور نظریہ بیان (Diegetic) کے مابین کام چلانے کی حد تک لائق توافق یا مصالحت کے لیے مفید ہے۔ اس طرح تعبیری عمل میں متون یا کلام کے منطقی ساختوں اور ہماری یادداشت میں سانچے کی منطقی ساختوں کے مابین رشتے کی تلاش ہوتی ہے۔

انیسویں صدی کے جرمن فلسفی فلیم ڈلتھے، شیلر ماخر کے علاوہ دوسری نمایاں شخصیت ہیں جنھوں نے شرحیات کے موضوع پر گراں قدر کام کیا ہے۔ اس نے عقل خالص پر کلام کرتے ہوئے اپنی کتاب ''تاریخی عقلیت پر تنقید'' (Critique of Historical Reason) لکھی۔ ڈلتھے کے مطابق تاریخی شعور ایک ناگزیر ضرورت ہے اور اس۔ لیے یہ تعبیری عمل کا ایک اہم پہلو ہے۔ معنی اور جوہر اور تفہیم ڈلتھے کے ہاں مرکزی موضوعات ہیں۔ مزید برآں اس کے نظریے میں قاری کے وجود کی تاریخیت کلیدی اہمیت کی حامل ہے۔ ڈلتھے نے فکر کی تاریخیت پر زور دیتے ہوئے ہیگل کی پیروی کی۔ زمان و مکان کے حدود کے اندر فکر بھی اپنا وجود رکھتی ہے۔ ڈلتھے نے کانٹ کی ماورائی ذات کے بجائے تجربی ذات کو فروغ دیا۔ اس طرح اس صورت حال کے تاریخی نفسیاتی مطالعے کو جس میں ہم کوئی کام کرتے یا سوچتے ہیں، بنیادی اہمیت حاصل ہوئی اور اس کے نتیجے کے طور پر یہ نکتہ سامنے آیا کہ خود تعبیری عمل اپنا تاریخی وجود رکھتا ہے اور تعبیری شعور کسی متن کے معنی کی بحالی میں تخلیقی کردار ادا کرسکتا ہے۔ وہ سانچے کے وجود اور اس تنظیمی اصول کو جو خود کسی مخصوص متن کی پیداوار ہوتا ہے، بروئے کار لاتے ہوئے مناسب سانچے کی دریافت میں قاری کے تخلیقی کردار کو تسلیم کرتا ہے۔ ڈلتھے: (Geisteswissen schaften science of human spirit) کے طریقہ کار سے متن کی تفہیم کے مسئلے کو حل کرتا ہے۔

مارٹن ہیڈگر نے ایک نئے باب کا آغاز کیا اسے اصطلاحاً وجودی تعبیر (Ontological Interpretation) کہا جاسکتا ہے، اس کے نظریات میں Sein (وجود) اور (Seiendas) ذات اہم ترین کردار ادا کرتے ہیں۔ ہیڈگر کے نزدیک تعبیری عمل بنیادی طور پر ''وجود'' کی تخلیق ہے، نہ کہ نظریاتی تعیم۔ ایک لحاظ سے ہیڈگر اپنے علم الوجود کے تناظر میں Vorhabe کا تصور وضع کرکے ''تعبیری دور'' کا تصور مرحلہ وار مکمل (Develop) کرتا ہے۔ Vorhabe علم غیب ہے۔ ہیڈگر کے خیال میں تعبیر کسی ''نقطۂ نظر کی رہبری'' میں انجام پاتی ہے۔ کسی متن کی تعبیر دراصل اس سے کسی تصور کے اخذ کرنے یا اُسے پہلے سے موجود خانوں میں مرتب کرنے

کا عمل ہے۔ ہماری آگہی بصیرت (For having) اور تصور (Fore conception) کسی متن یا کلام کے معنی کی تجسیم کرتے ہیں۔ اس طرح ان کی رائے میں تعبیری عمل وجود (Being) اور ذات (Entities) کے مابین وجودیاتی فرق (Ontological Difference) کا نتیجہ ہے۔ مارٹن ہیڈگر اس طرح شرحیاتی دور کو (Existential ontological circle) میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس کے مطابق متن یا کلام کا انسانی وجود سے براہ راست ربط ہوتا ہے۔

ہیڈگر کی وجودی تعبیر کی روایت میں ہنس جارج گیڈمر نے مزید اضافے کیے۔ وہ تعبیر کے متعصب ہونے کا دعویٰ کرتا ہے۔ گیڈمر لکھتا ہے کہ کسی متن کی تفہیم میں سرگرداں شخص خود کو کچھ بتانے کے لیے مستعد ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ شرحیاتی طور پر تربیت یافتہ ذہن کا متن کی تازہ کاری کے تئیں ابتدا ہی سے حساس ہونا ضروری ہے، لیکن اس نوع کی حساسیت نہ تو کسی کی ذات کی غیر جانب داری سے علاقہ رکھتی ہے نہ اس کی ذات کے ''خاتمے'' سے بلکہ اس کا تعلق شخص کی For meaning اور تعصبات کے شعوری اختلاط سے ہوتا ہے۔'' بہر حال گیڈمر کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ہیڈگرین وجودیاتی شرحیات کے حدود میں روایت کو دوبارہ قائم کیا۔

گیڈمر کے تصور تعبیر کے اہم نکات حسب ذیل ہیں:

1۔ کسی شخص کی شرحیاتی صورت حال اور اس سے مخصوص ذہنی افق۔

2۔ متن اور تعبیر کے درمیان مکالماتی رشتہ اور

3۔ روایت کے تئیں کشادہ ذہنی۔

اس طرح کسی متن کی تعبیر کرتے ہوئے ہم سب سے پہلے اس خلیج کو محسوس کرتے ہیں جو متن ہمارے For meaning کی افق کے مابین حائل ہوتی ہے۔ تعبیر ایک نئے اور کامل تر افق کی تعبیر کرتی ہے جو سوالات اور تعصبات کا حل فراہم کرتا ہے۔ گیڈمر کا نظریہ ان خامیوں سے بچتا ہے جو تعبیر متن میں کسی متعین یا مقررہ معنی کی تحقیق سے پیدا ہوتی ہے۔ تعبیر، گیڈمر کی نظر میں، معنی کے لامحدود امکانات کا قوت آفریں عمل بن جاتا ہے مزید برآں یک بار گیڈمر کے تعبیری عمل کے تصور کو قبول کر لینے کے بعد ہم کسی مخصوص تعبیر کے استناد سے متعلق کبھی کوئی سوال نہیں اٹھا سکتے۔

مناسب ہوگا اگر اس مقام پر تین اور مفکرین یعنی فرانسیسی فلسفی دریدا، پولش ماہر جمالیات رومن ان گارڈن اور ادبی نقاد اسٹینلی فش کے نظریات کا مختصراً ذکر کیا جائے۔

لاتشکیل تنقید، پہلے ایک تصوراتی خاکہ قائم کر کے اسے رد کرتی ہے اور اس طرح معنیاتی استبعاد وضع کرتی ہے۔ تعبیر کے ضمن میں دریدا نے فرق (Ditterence) کی اصطلاح وضع کی ہے جو اس ساختیاتی تصور کا احاطہ کرتی ہے کہ ''معنی'' لسانیاتی نظام میں تفریق کا عمل ہے۔ اور چوں کہ اس لسانی نظام میں معنی ہمیشہ ''التوا'' میں ہوتے ہیں اس لیے معنی بحیثیت ''جوہر'' ممکن ہی نہیں۔ صحیح معنی کی رسائی کا عدم امکان تعبیر کے عمل کو منشائے مصنف کی قید سے آزاد کر دیتا ہے۔ لاتشکیلی تعبیر متن میں مضمر متضاد معنی پر توجہ مرکوز کرتی ہے اور نتیجتاً متن کے اندر مفہوم کے انتقال/ تبدیلی اور بازگردانی/ رجعت معنی کی گنجائش بھی پیدا کرتی ہے جس کی وجہ سے تعبیری عمل ایک لسانی متن کا واحد تجربہ اور ضرورت بن جاتا ہے۔

ان گارڈن اور اسٹینلی فش کے ہاں فکر کی بنیادیں منظم اور زیادہ یقینی ہیں۔ ان گارڈن کی کتاب ''دی لٹریری ورک آف آرٹ'' اس کے نظریہ تعبیر کی وضاحت کرتی ہے۔ وہ تضادات اور اقوال کے استبعاد کو مسترد کرتا ہے۔ اس کے نزدیک ادبی متن ایک وجودیاتی حیثیت کا حامل ہوتا ہے اور اس کی تعبیر ایک قابل ادراک عمل ہوتا ہے۔ ''دی لٹریری ورک آف آرٹ'' میں ان گارڈن ایک متن کی چار سطحوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ یہ چار سطحیں حسب ذیل ہیں:

1. الفاظ اور صوتیاتی تعبیر کی سطح
2. متنوع ترتیب کی معنیاتی اکائی کی سطح
3. منصوبہ بندی انضباطی حیثیتوں کی سطح
4. پیش کردہ معروضیت کی سطح

کسی مخصوص متن کی تعبیر میں یہ تمام سطحیں اپنا اپنا کردار ادا کرتی ہیں۔ پھر بھی معنی کی سطح کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ حالاں کہ ان گارڈن منشائے مصنف کا قائل ہے، لیکن اس کا خیال ہے کہ مندرجہ بالا چاروں سطحوں کا باہمی تفاعل کسی متن کی تعبیر پر گہرے اثرات مرتب کرتا ہے۔ ان گارڈن اس خیال کی تردید کرتا ہے کہ کوئی مخصوص تعبیر دیگر تعبیروں کا ابطال کر سکتی ہے۔ اس طرح انگارڈن کا نظریہ تعبیری عمل کی غیر مختتم ہونے کا اعتراف کرتا ہے اور اس کے ساتھ ہی طریقۂ کار کا ایک دروبست بھی فراہم کرتا ہے۔

تعبیر سے متعلق اسٹینلی فش کا نقطۂ نظر اس لیے اہمیت کا حامل ہے کہ یہ موضوعی اور معروضی تعبیروں میں ایک قابل قبول مفاہمت پیش کرتا ہے۔ وہ اپنی کتاب ''از دیر اَ ٹیکسٹ اِن دِس کلاس''

میں لکھتا ہے کہ کسی شخص کے مفروضے اور خیالات اُس (Is there a text in this class)
کے اپنے نہیں ہوتے (بلکہ) یہ پہلے سے موجود ہوتے ہیں اور ان کی موجودگی پہلے سے ہی وہ
راستہ ڈھونڈ لیتی ہے جسے اس شخص کا شعور امکانی طور پر اختیار کرنے والا ہوتا ہے۔ اس لیے معبر
کی ذات ایک معاشرتی تعبیر ہے۔ فش اس طرح خالص موضوعی تعبیر اور خالص معروضی تعبیر کے
مابین تصادم سے بچنے میں کامیاب ہوجاتا ہے چوں کہ دونوں نا قابل حصول ہیں اور دونوں قسم
کی تعبیریں معروضی اور موضوعی عناصر سے آلودہ ہوتی ہیں۔ فش کا نظریہ تعبیر کے روایتی طریقہ کار
کے لیے منطقی دروبست فراہم کرتا ہے۔ فش کے نظریے میں مختلف اور اختلافی تعبیروں کے لیے
جواز پایا جاتا ہے کیوں کہ تعبیری عمل، فرد اور ادارہ، ذات اور برادری، دستاویزی حقائق اور ذاتی
اعتقادات کا نتیجہ ہے تو تاکید کی ذرا سی تبدیلی سے لازمی طور پر لامحدود تعبیریں پیدا ہوجائیں
گی۔ متن کے حدود کے اندر تمام تعبیروں کے لیے گنجائش نکال لی جاتی ہے اور ساتھ ہی ادبی
قواعد کا استناد حاصل ہوجاتا ہے۔ اس طرح فش کا تصورِ تعبیر حد درجہ دقیانوسی اور روایتی نظریہ تعبیر
اور جدید ترین انقلابی نظریاتی تعبیر کو ہم آہنگ کرنے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔

ایک مختصر مقالے میں تمام حالیہ نظریات تعبیر کا احاطہ ممکن نہیں، اور نہ ہی ان مختلف نظریہ
سازوں کے ساتھ انصاف کرنا ممکن ہے، جن کی تصانیف کئی کئی جلدوں پر مشتمل ہے۔ میں نے
تعبیری نظریات کے صرف ان پہلوؤں کی طرف اشارہ کیا ہے جس کو میں امتیازی حیثیت کا
حامل سمجھتا ہوں، اور جن سے شرحیات کے میدان میں ہونے والے کام کا تسلسل قائم رہتا ہے۔
گرچہ یہ حقیقت ہے کہ طریقہ کار پر حالیہ ارتکاز نے جہاں کسی متن کے معنی کی بازیافت یا تصحیح کی
جاتی ہے، ادبی متن کے ان پہلوؤں کو اجاگر کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے، جنھیں ادبی تنقید
میں قابل ذکر اہمیت نہیں دی جاتی تھی۔ ہیڈگر کی وجودی شرحیات اور گیڈمر کے ذریعے اس کی
تعبیر نو نے ادبی متن، وجود اور تاریخی تناظر کے درمیان رشتہ دریافت کرنے کی راہ ہموار کی۔

اخیر میں اس مقالے کے عنوان میں مضمر میرے قائم کردہ (Dichotomy) الہامی انداز
کے شارح یا خون چوسنے والی جونک کی جانب رجوع کرنا مناسب ہوگا۔ اب یہ ادبی نقاد کی ذمہ
داری ہے کہ وہ یا تو متن سے جونک کی مانند زندگی کا خون چوسا کرے یا پھر کسی متن سے بیک
وقت الہامی اور دنیاوی عناصر کی چھان پھٹک کرکے شارح (ہرمیز) کا کردار ادا کرے۔ گرچہ یہ
میری طرف سے ایک غیر مصلحت پسندانہ بات ہوگی تاہم مجھے اس شبہ کے اظہار میں باک نہیں

کہ کسی متن کے معنی کی غیر متوازن فکر لازم ایک عمیق تر قباحت کی علامت ہوتی ہے۔ میری نظر میں تعبیر کا ذہنی اور تعلق (Intellectualizing) عمل فن پارے کے جمالیاتی تجربے کے ادراک میں ناکام رہتا ہے کہ ادب فنی حیثیت سے علامتی اظہار کا ایک طریقہ ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ ادب لسانیاتی نظام کے مخصوص صحیح یا غلط استعمال کا نام ہے، میرے خیال میں ادب وجود کی توسیع اور اس کی ایک شکل ہے جو کوئی جامد صیغہ نہیں بلکہ صورت پذیری کی ایک مستقل صورت حال ہے۔ اگر یہ ایسا ہے تو ہیڈگر اور گیڈمر کی وجودیاتی شرحیات کے مطابق تعبیر کو لازماً تخلیق وجود کا عمل ہونا چاہیے، کیوں کہ ہمارے دو متبادل ہیں یا تو متن کو ''تعبیر کے تخت و جامد پر توں میں ملفوف'' کردیں۔ یا متن کے جمالیاتی مفہوم کی شناخت کے لیے عمل تعبیر کا استعمال کر کے شارح (ہرمیز) کا کردار ادا کریں۔ میرے خیال میں مستقبل میں نظریات موخر الذکر طریقے کے حق میں اپنا فیصلہ دیں گے۔ سوسن سونٹاگ عملِ تعبیر کو ''متوسط اذہان کی طرف نابغہ کو نذرانہ قرار دیتی ہیں۔ مجھے امید ہے کہ آنے والے کل اسے غلط ثابت کردے گا اور تعبیر کا فن ایک نابغۂ عصر کی جانب سے دوسرے نابغۂ عصر کو نذرانہ عقیدت اور شارح کی جانب سے ادب کے الہامی فن کے لیے خراج تحسین ثابت ہوگا۔

○

(علم شرح، تعبیر اور تدریس متن، مرتب: پروفیسر نعیم احمد، ناشر: شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)

باختن لسانیاتی سرکل

Bakhtin Linguistic Circle

باختن سرکل

میخائیل باختن (1895-1975) روس کا شہری تھا، جن شہروں میں اسے رہنے کا اتفاق ہوا وہاں مختلف زبانیں بولی جاتی تھیں جس بنا پر باختن کو لسانی اختلافات کا ابتدائی مشاہدہ ہوا جو اس کے مستقبل کے لسانی فلسفے کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ اس کی فکری اور ادبی سرگرمیوں کا مرکز جمالیات، نظریہ علم، اخلاقیات، فلسفہ کانٹ، نظریہ اضافیت، بیالوجی وغیرہ تھے، اس کے فکر میں کرونوٹوپ (Chronotope) کا تصور بیالوجی سے ماخوذ ہے۔ اس کی سرکردگی میں دانشوروں نے ایک علمی حلقہ قائم کیا جسے 'باختن سرکل' سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس سرکل کے دیگر اراکین میں وی۔ این۔ وولوشینف (V.N. Volo'Shinov) اور پی۔ این۔ میڈیوی ڈوف (P.N. Medevedov) ہیں۔ اس سرکل کا تحقیقاتی کام درج ذیل تصانیف پر مشتمل ہے:

1. Art and Answerability.
2. The Dialogic Imagination.
3. Problems of Dostovesky's Poetics.
4. Rabelais and his World.
5. Speech Genres and other Late Essays.
6. M. M. Bakhtan and P. N. Medevedov
7. Freudianism - A Marxist Critique.
8. Marxim of the Philosophy of Language.

باختن سرکل نے روسی فارملزم، سائیر کی لسانیات، اور فرائڈ کی نفسیات کا ناقدانہ جائزہ لیا۔ اس سرکل نے لسانی فلسفہ پر جو تحقیقی کام کیا ہے اُس نے ادب اور تنقید کی دنیا میں انقلاب برپا کردیا ہے۔

باختن جدید فلسفۂ کانٹ (New-Kantianism) سے متاثر ہے، اس فکر میں 'میں۔تم' ('I-thou') کے مابین رشتے کو بڑی اہمیت حاصل ہے، اس نے اپنے ایک مقالے 'مصنف اور ہیرو جمالیاتی سرگرمی میں' میں اسی رشتے کو اساس بنایا اور اسی رشتے کو بنیاد بنا کر وہ جمالیاتی سرگرمی کو مظہریت مہیا کررہا ہے، جمالیاتی عمل دوسرے فرد کے ساتھ تشکیلی رابطے کی کوشش ہے، اس طرح آرٹ میں دوسرے فرد کی زندگی کو ہیئت اور معانی دیے جاتے ہیں اور یہ انسانی تعلق کی ارفع ترین صورت ہے، جمالیاتی سرگرمی الگ تھلگ انفرادی شعور کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ روابط کا اظہار ہے، جمالیاتی ہیئت دوسرے فرد کے ساتھ تعلق سے ابھرتی ہے یعنی مصنف کا ہیرو اور اس کی زندگی کے بارے میں ردِعمل۔ باختن کے لسانی فکر میں مرکزی اہمیت اسی تعلق کو حاصل ہے، جمالیاتی ہیئت اور معانی افراد کے درمیان رونما ہوتے ہیں، ڈایا لوجک رشتہ (Dialogic Relathionship) ادب میں بھرپور اظہار کرتا ہے اور یہ رشتہ باختن کے ادبی ضابطے کی کنجی ہے۔ ابتدائی فکری دور میں باختن اسی لسانی نظریے کی تائید کرتا رہا مگر بعدازاں اس نے خالصتاً تجریدی، فلسفیانہ اور اخلاقی روابط کی بجائے سماجی روابط پر زور دیا۔ اس نے مارکس کی طرح بیان (Utterance) کی سماجی تعبیر کی اس طرح اس کے فکر کا تعلق تاریخی مادیت کے ساتھ ہوجاتا ہے۔ تاریخی مادیت تمام اعمال کو سماجی اور تاریخی تناظر میں دیکھتی ہے اور سوشل کلاس کی تاریخی حقیقت پر زور دیتی ہے، باختن نے بھی سوشل کلاس کی اہمیت کو مانتے ہوئے ہیٹروگلاسیا (Hetro-Glossia) کے تصور کے تحت زبان کی وضاحت کی ہے، اسی طرح 'کارنیوال' کے بارے میں جو وضاحت اس نے اپنی کتاب 'Rabelais and his World' میں کی ہے وہ معاشرے کی سماجی تقسیم پر مبنی نکتہ نظر ہے، بے شمار تضادات اور تناقضات جو سماجی زندگی میں موجود ہیں ان کو انھیں (Utterances) میں دیکھا جاسکتا ہے۔ فنکارانہ ڈسکورس سماجی تناظر میں تشکیل پاتا ہے اور سماجی معانی کا علمبردار ہوتا ہے، سرمایہ دارانہ نظام میں بیگانگی اور اجنبیت پر مبنی سماجی تعلقات کو وہ مارکس کی طرح ہی دیکھتا ہے تاہم وہ معاشرے کی سماجی تبدیلی کے مارکسی نظریے سے مکمل وابستگی کا اظہار نہیں کرتا۔

باختن سرکل کے مفکرین جدلیات کے اثر کو سماجی سرگرمی، باہمی تعامل جن میں الفاظ، آوازیں، افراد اور سوشل گروپ عمل اور ردِ عمل کا اظہار کیے ہوتے ہیں نمایاں طور پر دیکھتے ہیں۔

وولوشینف (Voloshinov) نے فرائڈ کی نفسیات پر مارکسی فکر کے نکتہ نظر سے تنقید کی، وہ فرائڈ کے تحت الشعور کی ایک نئی توجیہ کرتا ہے۔ اُس نے یہ موقف لیا ہے کہ ''فرائڈ نے انسانی کردار کو سیاسی طور پر حیاتیاتی پیش کیا نہ کہ سماجی اور تاریخی تناظر میں'' وولوشینف کے نزدیک ایک فرد سوشل کلاس میں ہی حقیقی فرد بنتا ہے اور ایسا فرد تہذیبی طور پر سود مند ہوتا ہے، فرائڈ کا تحلیل نفسی کا نظریہ مریض کی زبان اور بات چیت کے ذریعے علاج پر مبنی ہے۔ زبان معاشرتی ہے، چونکہ افراد کے درمیان پیدا ہوتی ہے اس لیے معاشرتی حالات کا بنظر غائر جائزہ نفس (Psyche) کی داخلی گہرائیوں تک جاتا ہے۔ اس طرح اس نے فرائڈ کی نفسیات کا معاشرتی حالات میں مطالعہ کیا۔ مابعد انقلاب روس میں جو ادبی تحریکیں ابھریں اُن میں 'باختن سرکل' کا کردار انتہائی نمایاں تھا، اس سرکل نے زبان اور دیگر مسائل کا احاطہ کیا ہے۔

لسانی فلسفہ

باختن سرکل کا مارکسی فلسفے سے گہرا تعلق دو اساسی میلانات کا سبب بنا۔

اولاً: زبان کے ایسے نظریے کی تلاش جس کی اساس مادی حقیقت میں ہے اور جو زبان کی عینی یا قیاسی تشکیلات سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔

دوئم: زبان کے مظہر کو معاشرتی زندگی میں دریافت کرنا۔ مارکسی فلسفے کے نزدیک انسان کا شعور ہمیشہ سے موجود نہیں تھا بلکہ تاریخی عوامل کی بنا پر وجود میں آیا، انسان کا شعور گروہی زندگی کی پیداوار ہے۔ انسان میں بولنے کی صلاحیت اس وقت پیدا ہوئی جب انسان نے مل جل کر محنت کی اور اسی محنت کے دوران انسانی دماغ کی ترقی ہوئی اور انسان میں شعور پیدا ہوا۔ انسانی شعور کا مطالعہ اس کے حالات زندگی میں ہوگا کیوں کہ شعور اس کے وجود اور اس کی زندگی کے مادی حالات سے علیحدہ شئے نہیں، انسانی کردار انسان کے حیاتیاتی اور ثقافتی ارتقا کے امتزاج سے متعین ہوتا ہے۔ انسان کے نفس کے ارتقاء میں اہم کردار حیاتیاتی ارتقاء کا نہیں بلکہ معاشرے کے تاریخی ارتقاء کا ہے کیوں کہ پیداواری آلات میں ترقی کی وجہ سے انسانی نفس کا ارتقاء ہوا۔

وولوشینف نے اپنی کتاب 'مارکسزم اور لسانیات فلسفہ' (Marxim and Philosophy of Language - 1929) میں علامت (Sign) کی مادی تعبیر کی ہے، زبان کے استعمالات ہمیں قدر اور آئیڈیالوجی کی دنیا میں لے جاتے ہیں، مزید باختن سرکل کے نزدیک زبان ایک سماجی مظہر ہے وہ زبان کے سماجی پہلو پر زور دیتا ہے، معانی سماج میں ظاہر ہوتے ہیں اور سماج ایک متجانس (Homogenous) ڈھیر (Mass) نہیں بلکہ بذات خود سوشل کلاس جیسے عناصر میں منقسم ہے۔ علامتیں متعین (Fixed) معانی نہیں رکھتیں بلکہ وہ متصرف (Inflected) ہوتی ہیں تاکہ مختلف اقدار اور رجحانات کی حامل ہوسکیں۔ وولوشینف کے نزدیک تمام علامات، زبان کے تمام الفاظ، مختلف النوع اور متصادم معانی سے لدے (Charged) ہوتے ہیں اس لیے دلائل اور مباحث کا فیصلہ لغات کے حوالے سے نہیں کیا جاسکتا، لغات، زیادہ سے زیادہ محاوروں اور رسم و رواج کا ریکارڈ مہیا کرتی ہیں، یہ زندہ زبان کے کسی لفظ کے معنی تشکیل نہیں کرپاتیں کیوں کہ لغات زبان کے قبرستان ہیں۔

وولوشینف زبان کے سماجی پہلو کو ایک مخصوص نکتہ نظر سے دیکھتا ہے، معروف لسانی مفکر سامیئر (Saussure) کے عہد تک یہ تصور تھا کہ دنیا ایک آزادانہ وجود رکھنے والی اشیاء سے عبارت ہے اور ان اشیاء کی معروضی تعریف ممکن ہے۔ حقیقت کے اس تصور کے تحت زبان کے بارے بھی یہ نکتہ نظر تھا کہ زبان الفاظ کا مجموعہ ہے جو الگ الگ معنی رکھتے ہیں۔ سامیئر نے زبان کے اس تصور کی تردید کی کہ زبان کوئی جوہری یا قائم بالذات شے ہے اس کی بجائے اُس نے زبان کے نسبتی (Relational) تصور کو اجاگر کیا جس نے زبان کے بارے میں سوچنے کی نہج ہی بدل ڈالی۔ اُس کے نزدیک زبان اشیاء کو نام دینے والا نظام نہیں بلکہ زبان افتراقات (Differences) کا نظام ہے جس میں کوئی مثبت عنصر نہیں، زبان کا مطالعہ اس کے اجزاء کو لے کر یا محض تاریخی یا کثیر زمانی (Diachronic) انداز سے نہیں کرنا چاہیے جن کی وجہ سے زبان کے اجزاء آپس میں ربط قائم رکھتے ہیں۔ زبان کا مطالعہ ایک مربوط یونیٹری سسٹم (Unitary System) کے طور پر کرنا چاہیے نیز چونکہ زبان کا ایک یونیٹری سسٹم وقت کی ایک سطح پر خود کفیل ہوتا ہے اس لیے زبان کا حاضر وقت کی سطح پر مطالعہ ممکن ہے۔ حاضر وقت کے مطالعے کو سامیئر یک زمانی (Synchronic) مطالعہ کہتا ہے، زبان کے اس یک زمانی مطالعے نے زبان کی تاریخی جہت کے علاوہ زبان کے حاضر ساختی نظام کے اعتراف کی راہ کھول دی۔ سامیئر کا موقف تھا

کہ زبان کا کلی نظام ہر لمحے میں مکمل ہے خواہ ایک لمحہ قبل اس میں کوئی تبدیلی کیوں نہ ہوئی ہو۔ زبان کے تاریخی ارتقاء کے قطع نظر زبان وقت کے ہر لمحے میں ایک کلی نظام رکھتی ہے جس کی بنا پر وہ ہر وقت بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ وہ زبان کی کارکردگی کو سمجھنے کے لیے زبان کا تصور دو طرح سے کرتا ہے ایک کو وہ لانگ 'Langue' کہتا ہے دوسرے کو پیرول 'Langue-Parole' زبان کا وہ نظام ہے جو نظروں سے اوجھل رہتا ہے جب کہ پیرول (Parole) سے مراد وہ کلام یا گفتار ہے جو زبان کے نظام پر قائم ہوتی ہے جب ہم بات چیت کرتے ہیں تو اس گرائمر کے مطابق جو نظر نہیں آتی۔ وہ کہتا ہے کہ انسان کا بات چیت کرنا فطری عمل نہیں، اس کا فطری عمل وہ صلاحیت ہے جس کے مطابق وہ اس نظام کو وجود میں لاتا ہے جس کے اندر لسانی نشانات، متقابل خیالات یا تصورات کے مظہر بن جاتے ہیں۔ اُس نے 'زبان' اور 'گفتار' کے فرق کو شطرنج کے کھیل سے تشبیہ دی ہے کیوں کہ شطرنج کے قواعد وضوابط شطرنج کے ہر کھیل (Game) سے ماوراء ہیں۔ لیکن شطرنج کے کھیل کے دوران مختلف چالوں میں جو رشتے وجود میں آتے ہیں وہ نظر نہ آنے والے قواعد کے ہی مطابق ہوتے ہیں، یہی حال زبان کا ہے جس میں گفتار کے جملہ پیرائے، زبان کی اس گرائمر کی اساس پر استوار ہیں جو نظروں سے اوجھل ہے۔ زبان لسانی صلاحیت کا نام ہے اور گفتار اس صلاحیت کے اظہار کی صورت ہے۔ زبان (Langue) محض ایک عام نظام نہیں جس کے مطابق جملوں کی تشکیل ہوتی ہے بلکہ وہ تو ایک ایسا نام ہے جس کے اندر جملوں کی تشکیل کے قواعد کا علم بھی مضمر ہوتا ہے جب زبان (Langue) کو گفتار (Parole) سے جدا کیا جاتا ہے تو دراصل سماجی رویوں کو انفرادی رویوں سے الگ کیا جاتا ہے پس زبان (Langue) کا ایک جامع تجریدی نظام ہے اور گفتار (Parole) اُس کی محدود انفرادی شکل ہے۔ جو بولنے والے کے نطق (Speech) میں ظاہر ہوتی ہے۔

وولوشینف سائیر کے لسانی فلسفہ پر تنقید کرتے ہوئے کہتا ہے کہ زبان کے قواعد وضوابط کے اس نظام نے زبان کو ایک مقدس شے بنا دیا ہے جس نے ایک علیحدہ قومی زبان کی صورت اختیار کر لی جو کہ اتھارٹی پر مبنی ہے اور جو عوام کی روزمرہ کی بول چال سے مختلف ہوتی ہے۔ اس سلسلہ کی نمایاں مثال لاطینی زبان ہے جسے صدیوں تک انتہائی فضیلت کا درجہ حاصل رہا جب کہ وہ فی الواقع بول چال کی زبان کے طور پر متروک ہو چکی تھی۔ سائیر اس طرح زبان کی تقدیس کی روایت کا وارث ہے کیوں کہ علم اللسان کے ماہرین اور لسانیات ہمیشہ ہر جگہ مذہبی پروہت تھے۔

زبان کے بارے میں عینیت پسندی (Idealism) کا یہ موقف کہ زبان کے اعلیٰ ترین انکشافات (Manifestations) جمالیاتی سرگرمی میں ہیں اور یہ کہ لسانی تخلیق لازمی طور پر جمالیاتی ہے۔ وولوشینف جمالیات کو خاص مرتبہ نہیں دیتا، اس سے ہرگز یہ مطلب نہیں اخذ کرنا چاہیے کہ وہ لسانی تخلیق کے تصور کی تردید کرتا ہے، اس کے نزدیک بولنے والے زبان کے مجہولی (Passive) شکار نہیں بلکہ جاری و ساری زبان کے تخلیقی عمل میں مؤثر کردار ادا کرتے ہیں۔ افراد زبان بولتے ہیں اور نئے نئے معانی پیدا کرتے ہیں۔ وولوشینف کا یہ موقف سماجی عملیت (Pragmatics) پر منتج ہوتا ہے۔ زبان استعمالات (Uses) کا نام ہے نہ کہ کوڈ (Code) یا زیر کارفرما نظام کا جس کی نشاندہی سابیئر نے کی ہے، لسانی نمونہ جات (Norms) اور زبان کے تصرف کے مواقع میں جو رشتہ موجود ہے وہ بذاتِ خود جدلیاتی ہے کیوں کہ لفظ کا ہر تصرف (Use) تبدیل ہوتا ہے اور اپنے معنی میں وسعت پیدا کرتا ہے، وولوشینف نے اپنے مضمون "Discourse in Life and Discourse in Art" میں زبان کو سماجی عملیت کہا ہے وہ اسے ایک مثال سے سمجھاتا ہے یعنی دو افراد کمرے میں بیٹھے ہیں دونوں خاموش ہیں پھر ان میں سے ایک فرد کہتا ہے "Well" دوسرا فرد اس کی طرف توجہ نہیں دیتا، ہم لفظ "Well" کے داخلی تجزیے سے اس بیان (Utterance) کا مطلب نہیں سمجھ سکتے مخصوص لحن (Intonation) جس کے تحت یہ لفظ ادا کیا گیا ہے۔ وولوشینف کے نزدیک یہ نفرت کا اظہار ہے تاہم اس نفرت کو مزاح کی چاشنی سے معتدل بنا دیا گیا ہے۔ اس لفظ کے فہم کے لیے ہمیں بول چال کی حدود سے باہر جانا ہوگا، ہمیں اس لفظ میں مختصر بیانیہ (Narrative) ملتا ہے یعنی مئی کا مہینہ ہے سردی ابھی تک تواتر کے ساتھ پڑ رہی ہے ہر دو افراد بیمار ہیں اور سردی سے عاجز آ گئے ہیں وہ دونوں برف باری دیکھ رہے ہیں جب ہمیں یہ سب کچھ پتہ چل جاتا ہے ہم اس آواز کو سمجھ سکتے ہیں۔ اسے محض لفظ کے طور پر نہیں سمجھا گیا بلکہ یہ 'لفظ' اپنے مخصوص محل وقوع کے تحت سمجھا گیا ہے اور اس مثال کو وولوشینف زبان پر کام کرنے کے لیے ماڈل منتخب کرتا ہے۔ زبان کا ظہور ہمیشہ محل وقوع (Situations) میں ہوتا ہے۔ اس لیے آواز کا مطلب اس کے ظاہری معنی نہیں بتا سکتے۔ وولوشینف کے نزدیک بیان (Utterance) اور اس کے ماوراء تکلم (Extra- Verbal) تناظر کے مابین لحن ایک رابطہ ہے، زبان کو استعمال میں لانے والے افراد بیک وقت تناظر کے ساتھ سرگرم تعلق قائم رکھتے ہیں جو کہ تائیدی یا تردیدی نوعیت کا ہوتا ہے۔ ولوشینف تین سرگرم

طاقتوں (Foreces) جن کے درمیان بیان (Utterance) رونما ہوتا ہے کی نشاندہی کرتا ہے یعنی اسپیکر، موضوع اور سوال جواب کرنے والا (Interlocutor) اس طرح زبان کے پیدا ہونے کا عمل حرکی ہے اور افراد کے مابین سماجی تعلقات میں وقوع پذیر ہوتا ہے۔

باختن کے زبان کے بارے میں تین مباحث ہیں جو درج ذیل کتب میں ملتے ہیں:

i. Problems of Dostoevsky's Poetics, 1929.

ii. Discourse in the Novel - 1930

iii. The Problems of Speech Genres.

سائسیئر (Soussure) اور ہیئت پسندوں نے زبان کی معنوی جہت (Semantic Dimension) کو اپنی فکر میں کوئی جگہ نہ دی اور جگہ نہ دے کر اپنے ڈسپلن کو سائنٹفک بنا دیا۔ انھوں نے زبان کو خالصتاً ظاہری (formal) رشتوں کا وظیفہ قرار دیا۔ ان کے نزدیک زبان اشیاء کو نام دینے والا نظام نہیں بلکہ افتراقات (differences) کا نام ہے جس میں کوئی مثبت عنصر نہیں۔ باختن نے زبان کو نظام کی بجائے ایک سماجی سرگرمی کے طور پر دیکھا جسے وہ ڈائیلاگ (Dialogue) کہتا ہے۔ اس کے ہاں اسلوب جیسی کوئی شے نہیں۔ ناول کی زبان، بہت سارے اسالیب، مختلف زبانوں کا مرکب ہے۔ افلاطون نے اپنی کتاب جمہوریہ (Republic) کے تیسرے حصے میں اس بات کی وضاحت کی ہے سقراط الفاظ کے عمل کو دو طریقوں سے بیان کرتا ہے یعنی شاعر کی تقریر (Diegesis) یا کرداروں کی نقل کردہ تقریر (Mimesis) کے ذریعے۔ باختن کے نزدیک ایسی اصناف جن کے اصول وضوابط وقت کے ساتھ ساتھ مدون اور مرتب ہو چکے ہیں مثلاً المیہ، رزمیہ، غزل وغیرہ نے ایک واحد غیر متبدل اجتماعی زاویے (Unified World View) کی تائید میں زبان کی خلقی ڈایالوجک (dialogic) خصوصیات کو دبا دیا ہے۔ یہ اصناف ایک فکری (Monologic) تھیں۔ ناول کا ادبی فارم کی حیثیت سے یہ منتہائے مقصود ہے کہ وہ زبان اور کلچر کی Dialogism میں زیادہ سے زیادہ نکھار پیدا کرے۔ ناول کی پیچیدہ بنت کاری مختلف اقسام کی Speech بلاواسطہ، بالواسطہ، دوہری (Double-Oriented) جیسا کہ تحریف سے واضح ہے مزید برآں وہ ہر قسم کی فکری آئیڈیالوجی جو اتھارٹی پر مبنی ہو کو رد کرتی ہے اور یہ انحراف اس کی کارنیول خصوصیات (Carnivalseque) کی بدولت ہے، باختن ناولی نثر (Novelistic Prose) کو تین اقسام

میں تقسیم کرتا ہے:

i. Direct, Unmediated Discourse directed exclusively towards its referential object as an expression of the speaker's ultimate semantic authority.

بلا واسطہ، غور وفکر کے بغیر ڈسکورس جو بلاشرکت غیرے اپنی مراجعہ شے کی طرف رجوع کرتا ہے اسپیکر کی قطعی معنوی اتھارٹی کے اظہار کے طور پر۔

ii. Objectified Discourse - discourse of represented person.

ایک ایسے فرد کا ڈسکورس جس کی نمائندگی کی گئی ہو۔

iii. Discourse with orientation towards some one else's discourse (double- voiced (Discourse).

دوصوتی ڈسکورس،

پہلی تقسیم کا تعلق لسانیات سے ہے اس قسم کا ڈسکورس اسپیکر کی قطعی اور آخری معنوی اتھارٹی (Semantic Authority) کو پیش کرتا ہے، دوسری قسم کا ڈسکورس شدید جمالیاتی اور نظریاتی بیزاری کا اظہار کرتا ہے اور اس میں مکالماتی گفتگو کا فقدان ہے، باختن تیسری قسم کو ترجیح دیتا ہے اس میں دو یا دو سے زیادہ آوازیں سنی جاتی ہیں یعنی مصنف کی آواز، کردار کی آواز اور بعض اوقات سوال و جواب کرنے والے کی آواز، اس میں خاص طرز اسلوب، کسی صاحب طرز کی پیروی (Stylization)، تحریف (Parody)، خفیہ نزاع (Hidden Polemic) وغیرہ شامل ہیں۔

باختن زبان کے ڈایالوجک (Dailogic) وجود پر زور دیتا ہے۔ یہ ڈسکورس میں ظاہر ہوتی ہے یہاں ایک لفظ دوسرے لفظ کی سمت متعین کرتا ہے۔

وولوشینف لسانیات کی تاریخ کو دو اساسی رجحانات میں تقسیم کرتا ہے:

(الف): انفرادی اظہاریت (Individual Expressionism)

(ب): مجرد معروضیت (Abstract Objectivism)

باختن مرکز جو، قومی زبان اور مرکز گریز انفرادی بولیوں میں امتیاز کرتا ہے۔ ان مرکز گریز مختلف النوع بولیوں کے لیے اس نے ہیٹروگلوسیا (Hetro-Glossia) کی اصطلاح وضع کی ہے۔ ہیٹروگلوسیا معاشرتی گروہوں، جماعتوں، مختلف نسلوں اور کثیرالاستعداد بولیوں کے

افتراقات (Differences) پر منتج ہوتی ہے۔ یہ انتہائی معنی خیز اور بصیرت افروز نکتہ نظر ہے۔ جولسان کے بارے میں مختلف سوالات کی تفہیم میں مدد دیتا ہے باختن زبان کی تاریخ، قومی زبان اور مختلف النوع بولیوں کے تصادم سے مرتب کرتا ہے، یہ حرکی طاقتیں محض لسانی نہیں بلکہ انھیں تاریخی طاقتیں پیدا کرتی ہیں جو کہ زبان سے ماوراء ہیں۔ ہر ایک بولی (Dialect) کا یہ طاقتیں متقاطع کرتی ہیں اور یہ متقاطع قومی زبان اور زندہ ہیٹروگلوسیا (Hetro-Glossia) کی آبیاری کرتا ہے۔

باختن زبان کو محض ہیٹروگلوسیا کہہ کر اکتفا نہیں کرتا بلکہ زبان سے لطف اندوز بھی ہوتا ہے اور اپنی تحریر میں جشن کا سماں پیدا کرتا ہے یعنی کارنیوال میلے ٹھیلے میں بولی جانے والی مختلف النوع بولیاں آرکسٹرا کی ترتیب و تنظیم (Orchestration) اختیار کر لیتی ہیں اور ان میں موسیقیت پیدا ہو جاتی ہے۔

سائیسر Saussure نے لسانیات میں زبان کو مجرد معروضیت کے طور پر لیا ہے۔ اس طرح اس نے مرکز جو طاقتوں سے الحاق قائم کیا جو کہ قومی زبان اور آفیشل زبان پر منتج ہوتا ہے اور آخر کار یہ زبان کو ایک بند نظام (Closed System) بنا دیتا ہے جس سے زبان کا ارتقاء رک جاتا ہے۔ جب کہ باختن ہیٹروگلوسیا (Hetro Glossia) مرکز گریز اقتوں پر انحصار کرتا ہے جس سے زبان میں بالیدگی، مسلسل نشوونما اور ارتقاء کا ظہور ہوتا ہے۔ باختن کے فلسفیانہ لسانی نکتہ نظر کا اطلاق و اظہار ناول کی نظریہ سازی میں بے حد نمایاں ہے۔ ناول ہی وہ صنف ہے جو کہ ہیٹروگلوسیا سے مستفید ہے۔

باختن کے نزدیک اسپیکر (speaker) ''وہ آدمی نہیں جو کہ کوری (Virgin) اور بے نام اشیاء کو پہلی بار نام دے رہا ہو' مزید بیان (Utterance) ایک جوابی ردعمل کی توقع رکھتا ہے جس کے سننے والا محض مجہول (Passive) ہی نہیں ہوتا بلکہ انتہائی متحرک اور سرگرم ہوتا ہے اور اسپیکر کے لفظ کو چیلنج کرتا ہے۔

باختن سرکل کے لسانی فلسفہ میں اصناف نطق (Speech Genres) کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ کیوں کہ نطق (speech) افراد کے درمیان ہوتی ہے جو کہ معاشرتی تعلقات کے

• ہیٹروگلوسیا: کسی آواز میں معنی کی اساسی شرط، اس میں تناظر کو متن پر فوقیت دی جاتی ہے، یہ وہ مقام (Locus) ہے جہاں پر مرکز جو اور مرکز گریز طاقتیں متصادم ہوتی ہیں جسے کہ لسان دان ہمیشہ دباتا ہے۔

نیٹ ورک کا نتیجہ ہے۔ لسانی ہیئتوں میں ارتقاء معاشرتی رشتوں کا سبب ہے۔

روسی ہیئت پسندوں نے ادب کے بارے میں ایسا نظریہ پیش کیا جو ادیب کی تکنیکی صلاحیت اور اس کے مخصوص کرافٹ کا احاطہ کر سکے۔ ادیب کے عوامی کردار پر جس شد و مد سے اصرار کیا جا رہا تھا اس سے انھوں نے خود کو بچایا اور ادبی وسائل اور پیرایوں پر توجہ دی۔ ادب کی ادبیت کا گہرا مطالعہ کر کے اس کی معروضی تعریف اس طرح متعین کی جس سے اس کی ماہیت سامنے آسکی۔ ادبی تنقید کو واضح نظریاتی بنیاد فراہم کی جس کی تہہ میں سائنٹفک جمالیات تھی اور اصول و قوانین تھے جن سے ادب کی ادبیت اور شعریت قائم ہوتی ہے۔ باختن سرکل کے لسانی مفکرین نے اسے مارکسزم سے ملایا اور لسانی ساخت سے ادب پاروں کا تعلق جوڑا۔ ادبی بیان کو ایک سماجی مظہر کے طور پر پیش کیا۔ الفاظ سرگرم، متحرک سماجی نشانات ہیں جو مختلف سماجی طبقات کے لیے مختلف سماجی و تاریخی تناظر میں مختلف معانی اور مفاہیم پیدا کرتے ہیں۔ باختن سرکل نے ساسیئر (Saussure) اور اس کے مقلدین کے لسانی فلسفے کا ناقدانہ جائزہ لیا اور مخالفت کی کیوں کہ ساسیئر زبان کو علمی جستجو کا ایک قطعی غیر جانبدار معروض سمجھتا ہے۔ جب کہ باختن سرکل کا اصرار ہے کہ لسانی نشان مسلسل طبقاتی کشمکش کی آماجگاہ (Plat Form) ہے۔ حکمراں طبقہ ہمیشہ الفاظ کے معانی کو محدود کرتا ہے اور سماجی نشانات کے وہ معانی متررکرتا ہے جو اس کے مفاد میں ہوں لیکن طبقاتی کشمکش میں مختلف طبقاتی مفادات آپس میں ٹکراتے ہیں جنھیں زبان کی سطح پر دیکھا جا سکتا ہے۔ باختن سرکل نے زبان کے اس متحرک اور سرگرم تصور کا اطلاق ادبی متن پر کیا اور ایک پر مغز لسانی فلسفہ مرتب کیا کہ زبان کی فعال اور متحرک نوعیت کس طرح ادبی روایت میں ارتقاء پذیر ہوتی ہے۔ اس طرح باختن نے اپنے تجزیے میں زبان کے سماجی اور طبقاتی کردار پر توجہ مبذول کی اور اس نے اس امر کو ثابت کرنے کی کوشش کی کہ زبان اقتدار کو تہس نہس کرتی ہے۔ اس طرح باختن سرکل نے زبان کے باغیانہ کردار پر اصرار کیا ہے۔

دراصل باختن سرکل کا لسانی فلسفہ باہمی سماجی تعامل اور کثیر جہاتی مکالمے پر مبنی ہے۔ باختن پر اہم ترین کتاب 'The Dialogtic Imagination' میں تحریر ہے:

> ''زبان تاریخی وجود کے کسی ایک لمحے میں اوپر سے نیچے تک Hetroglot ہے، یہ حال اور ماضی کے درمیان سماجی نظریات و تضادات کی موجودگی کی نمائندہ ہے۔ ماضی کے مختلف ادوار، مختلف نظریاتی رجحانات، مکاتب فکر وغیرہ

تمام پیکری ہیئت رکھتے ہیں۔"*

ہیٹروگلوسیا(Hetroglossia) کی مختلف بولیاں ایک دوسرے کا مقاطع مختلف انداز سے کرتی ہیں اوراس طرح نئے سماج کی نمائندہ زبانوں کی تشکیل کرتی ہیں،ان بولیوں میں ہرایک کودوسرے سے قطعی مختلف طریقوں (Methodology) کی ضرورت ہے۔ ہرایک افتراقات اوراتحاد کے بارے میں مختلف اصول قائم کیے ہوئے ہے۔اس طرح زبانیں ایک دوسرے کا مختلف طریقوں سے مقاطع کرتی ہیں۔ ہیٹروگلوسیا کی تمام زبانیں، بولیاں خواہ جوبھی اصول ان کی تہہ میں کارفرما ہے ہرایک کومنفرد بناتا ہے۔ یہ زبانیں دنیا کے بارے میں مخصوص نکتہ نظر کی نمائندہ ہیں۔ دنیا کے تصور کوان الفاظ میں ادا کرنے کے پیکر ہیں۔ ہرزبان اپنی اشیاء معانی اور اقدار سے متصف ہے۔ اسی بنا پر ایک دوسرے کی قربت میں ہے ایک دوسرے کا ضمیمہ (Supplement) ہیں۔ایک دوسرے کی نفی کرتی ہیں، کثیرالمعنیاتی اور کثیرالاصواتی رشتے قائم کیے ہوئے ہیں اورافراد کے شعور میں موجود ہیں۔اوّلین طور پر ناول نویس کے شعور میں اسی بنا پر یہ زبانیں حقیقی زندگی کی عکاسی کرتی ہیں وہ ہیٹروگلاسیا کے ماحول میں ارتقاپذیر ہیں۔مخصوص نسلوں کی زبانیں، معاشرتی بولیاں وغیرہ ان سب کو ناول نگار شامل کرتا ہے تاکہ اپنے مطالب کی ترتیب وتنظیم آرکسٹرا کی مانند کرسکے۔

باختن کے نزدیک تمام ڈسکورس اپنے تناظراوراجنبی متن کی حدبندی پر موقوف ہوتا ہے، ہرلفظ جب بولا جائے یاقلم سے ادا کیا جائے وہ لفظ نیا تناظر اختیار کرلیتا ہے،اس طرح مخالف سمت میں دھکیلا جاتا ہےاورایک مختلف تصریف (Inflection) کے رنگ میں رنگا جاتا ہے، وہ لکھتا ہے:

> "کوئی لفظ جب اپنے معروض (Object) کی طرف رُخ کرتا ہے تو وہ کثیرالمعنیاتی اور کثیرالاصواتی تناؤ سے بھرپوراجنبی الفاظ کے ماحول، قدری جائزوں اور تاکیدی لہجوں میں داخل ہوتا ہے، باہمی ارتباط کرتا ہے، بعض میں جذب ہوجاتا ہے۔جب کہ دوسروں سے متنفر ہوجاتا ہے۔ ایک تیسرے روپ کا مقاطع کرتا ہے، یہ سب کچھ ڈسکورس کی تشکیل کرتا ہے اور اس کے اظہار کو پیچیدہ بناسکتا ہےاوراس کے تمام اسلوبی تصویری خاکے کومتاثر کرتا ہے۔"**

جب ایک علاقے کی مخصوص زبان کا اپنے سے زیادہ طاقتور زبان سے واسطہ پڑتا ہے تو

* M Bakhtin: The Dialogic Imagination, P; 291, (1981).

** M Bakhtin: The Dialogic Imagination, p: 2284

یہ لمحہ زبانوں کی زندگی میں فیصلہ کن ہوتا ہے کیوں کہ اچانک ہر شے نئی تشکیل شدہ پولی گلاسیاں (Ployglossia)* کے تحت بدل جاتی ہے۔ اس طرح ایک واحد کلچرل سسٹم میں ایک ہی وقت میں دو یا دو سے زیادہ زبانوں کا سماجی تعامل ہوتا ہے۔ باختن رقمطراز ہے:

''بہر حال اپنی مخصوص زبان، اس کی داخلی ساخت، اس کے مخصوص لسانی میلانات کو محض دوسرے افراد کی زبان کی روشنی میں حقیقی بنایا جانا ناممکن ہے۔ جہاں زبانیں، تہذیبیں، ایک دوسرے کو زندگی بخشتی ہیں، زبان قطعی مختلف بن جاتی ہے اور اس کی فطرت بدل جاتی ہے، ایک واحد بند، پر گھٹن بطلیموسی (Ptolemaic) زبان کی دنیا کی بجائے وہاں فرحت بخش، روح پرور نسیم سحری کی مانند مشتمل زبانوں کی دنیا جو ایک دوسرے کو زندگی عطا کر رہی ہوتی ہے نمودار ہوتی ہے۔''**

باختن مزید لکھتا ہے:

''جس وقت شاعری سماج کی اعلیٰ حکومتی سطحوں پر لسانی، نظریاتی، تہذیبی، قومی اور سیاسی مرکزیت کی تشکیل کر رہی ہوتی ہے اس وقت سماج کے ادنیٰ طبقوں میں یعنی میلے ٹھیلوں میں مسخروں کے تماشوں میں بھانڈ کی ہیٹرول گلاسیا گونجتی ہے اور اس طرح تمام زبانوں اور بولیوں کا تمسخر اڑایا جاتا ہے یہی وہ مقام ہے جس پر زبان وادب کی نمو ہوتی ہے۔ اس مقام پر ہرگز زبان کی مرکزیت نہیں رہتی، جہاں شاعروں، علماء فضلا، مذہبی پروہتوں، نوابوں کی زبان کا مذاق اڑایا جاتا ہے، یہاں تمام زبانیں مصنوعی نقاب پہنے ہوتی ہیں اور کوئی زبان بھی مستند ہونے کی دعویٰ دار نہیں ہوتی۔''***

اب ہم باختن کے متذکرہ بالا نکتہ نظر کا جائزہ لیتے ہیں۔ باختن کا یہ ردتشکیل پروجیکٹ زبان کی لامرکزیت پر مصر ہے اور تمام زبانوں کا تمسخر اڑاتا ہے۔

معروضی لسانی نظریہ (Abstract Objectivism) ہمیشہ برسر اقتدار سماجی جماعت یا

---

* پولی گلاسیا (Polyglossia): ایک واحد کلچرل سسٹم میں دو یا زیادہ زبانوں کی موجودگی اس کے تاریخی ماڈل قدیم روم اور عہد نشاۃ ثانیہ ہیں۔

** M Bakhtin: The Dialogic Imagination, P; 62-65. *** Ibid,P 72-73

گروپ کی تائید کرتا ہے۔ ارفع واعلیٰ زبانیں جو شاہی دربار سے منسلک ہوتی ہیں وہ اپنے آپ کو مختلف طریقوں، قواعد وضوابط، ساختیاتی لسانی نظریات وغیرہ سے نمایاں کرتی ہیں۔ یہ سب کے سب نظریات زبان کے حقیقی استعمال کی نفی کرتے ہیں۔ لسان کے تمام نظریات گہرے اسٹرکچر (Structure)، اساسی منظم فقرے وغیرہ اس امر کی سعی کرتے ہیں۔ جس کے تحت ایک خالص زبان کو سماجی گروپوں کی اصل بولیوں سے الگ رکھا جاتا ہے لیکن یہ خالص یا مجرد زبان محض تجرید میں یونیورسل Universal ہوتی ہے ان لسانی نظریات کا اصل سماجی فنکشن یہی ہے کہ وہ کلچرل اتحاد اور مرکزیت کے ایجنٹ کے طور پر سرگرم ہوں، باختن اس پر رائے زنی کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> ''اس طرح ایک یونیٹری (Unitary) زبان، ان طاقتوں کو جو جامد لفظیاتی اور نظریاتی اتحاد اور مرکزیت کے لیے کام کر رہی ہوتی ہیں، کا اظہار کرتی ہے اور یہ طاقتیں سماجی، سیاسی، اور تہذیبی مرکزیت کے گہرے رابطے۔ کے دوران نشو و نما پاتی ہیں۔''*

باختن کا یہ محاکمہ تمام تنقیدی اور ادبی رجحانات کا احاطہ کیے ہوئے ہے اور اسے بجا طور پر لسانی فلسفے کا شاہکار قرار دیا جاسکتا ہے:

> ''ارسطو کی بوطیقا (Poetics)، آگسٹائن کی شعریات، عہد وسط کے چرچ کی شعریات، نیوکلاسکیت (New Classicism) کی کارٹیزی (Cartersian) لائبنیز (Leibinitz) کی مجرد قواعدی آفاقیت (Abstract Grammatical Universalism) یعنی آفاقی گرائمر کا نظریہ، ہمبولڈ (Humboldt) کا ٹھوس پر اصرار یہ سب کے سب خواہ کتنے ہی ان میں اختلافات ہوں سماجی، لسانیت اور نظریاتی زندگی میں مرکز جو طاقتوں کا اظہار کرتے اور واحد ایک پراجیکٹ کی خدمت سرانجام دے رہے ہیں جو کہ یورپی زبانوں کو واحد مرکز کی طرف لے جا رہا ہے۔ ایک حکمراں زبان کا دوسری زبانوں پر تسلط اور دوسری زبانوں کا غلامی اختیار کرنا، اپنے آپ کو ارفع لفظ کے ساتھ منور کرنے کی پراسس (Process)، ناشائستہ، وحشی اور سماجی طاقتوں کی پرتوں کو ایک ہی کلچر اور ارفع زبان میں شامل کرنا یا نظریاتی سسٹم کی قواعد سازی یہ سب لسانی اور اسلوبی

* M Bakhtin: The Dialogic Imagination, P; 72-73

طور پر یونیٹری (Unitary) زبان کے مواد اور طاقت کا تعین کرتے ہیں اور شاعری کی اصناف میں، اس کے تخلیقی اسلوب تشکیل دینے والے کردار کا تعین کرتی ہیں جو کہ لسانی نظریاتی زندگی کی مرکز، جو طاقتوں کے تشکیل کردہ دھارے میں مربوط ہیں۔"*

باختن زبان کے وحدت پر مبنی تصور سے متعلق نظریات اور زبان کی قیادت کے ارتقاء سے متعلق گہرے ربط کو واضح کرتا ہے۔ گرائمر شعریات اور یونیٹری زبان سے متعلق نظریہ وہ طریقے ہیں جن کے تحت شہرت یافتہ زبان ایک ہی وقت میں اپنی قواعد سازی کرتی ہے، اپنے سسٹم اور حدود کا تعین کرتی ہے اور اس طرح اپنے آپ کو تعلیمی حلقوں میں منواتی ہے اور پڑھائی جاتی ہے۔ سماجی لسانی تحقیق شہرت پر مبنی اور گھٹیا ساختوں کے مابین تعلق کو بیان کرتی ہے۔ سماجی اقتصادی اور سیاسی طاقت کے بل بوتے پر جو کہ ایک خاص گروپ کو حاصل ہوتی ہے، کی بنا پر ایک معیار بن جاتی ہے۔

باختن اس امر سے بخوبی آگاہ ہے کہ اختلاف جو کہ سر بمہر یک لفظی (Monoglossia) اور ترقی پذیر پولی گلاسیا (Ply Glossia) میں ہے وہ فکشن سے متعلق ہے۔ وہ رقم طراز ہے

"یہ ہمارا پختہ یقین ہے کہ قطعی ایسی واحد صنف موجود نہیں، نہ ہی واحد طرز کا بلاواسطہ ڈسکورس یعنی فنی، خطبہ، فصیح و بلیغ، فلسفیانہ، مذہبی روزمرہ۔ جس کا اپنا تحریف کنندہ اور اس طرح سے ڈبل کرنے والا موجود نہ ہو۔"**

اس طرح باختن پیوندکاری (Pastiche) اور تحریف (Parody) پر زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک تمام مظاہر میں خلقی طور پر تضاد کا عنصر موجود ہے۔ اس کے لسانی فلسفے میں مرکزیت کی نفی اور تمام بولیوں، زبانوں کے تمسخر کا عنصر پایا جاتا ہے۔ اس بارے میں جیمز جوائس (James Joyce) اُس کا پیش رو ہے جو پیوندکاری اور تحریف پر بے حد اصرار کرتا ہے۔ اس کے نزدیک پیوندکاری اور تحریف زبان کے ارتقاء کے لیے اساسی اور تخلیقی رول ادا کرتی ہیں۔

باختن کے لسانی فلسفے میں ہیٹروگلوسیا Hetroglossia) کی اصطلاح مرکزی اہمیت کی حامل ہے۔ یہ کسی لفظ کا مجازی استعمال (Figurative use of word) ہے جسے صنعت معنوی

---

* M Bakhtin: The Dialogic Imagination, P; 272-273

** Ibid P: 271, *** Ibid, p: 53

کہا جاتا ہے۔ اس کی دوسری لسانی اصطلاحات کثیر صوتیت (Polyphony)، اور (Trope) کارنیوال سازی (Carnivalization) ہیں جو کہ تجربے کی کثیر المعنیت پر مصر مبنی۔ یہ اصطلاحات باختن کو جدید دور میں دوسرے مفکرین سے نمایاں کرتی ہیں۔

نظریۂ ناول

باختن زبان کے ڈایالوجک (Dialogic) وجود پر زور دیتا ہے زبان ایک ایسا مرکز ہے جس پر کہ ڈایالوجک رشتے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ ڈسکورس میں ظاہر ہوتی ہے یہاں ایک لفظ دوسرے لفظ کی سمت متعین کرتا ہے۔ وہ اپنے لسانی فلسفہ کی وضاحت کے لیے 'ناول' کو مرکزی نقطہ کے طور پر منتخب کرتا ہے، ناول میں ہی مختلف النوع ڈایالوجک رشتے تلاش کیے جاسکتے ہیں اور یہ مصنف کے الفاظ اور کردار کے الفاظ پر مشتمل ہوتے ہیں۔ باختن کے مقالہ 'Discourse in the Novel' میں ہمیں زبان کے بارے میں انتہائی دلچسپ تفسیر ملتی ہے۔ بعد ازاں اس کا اطلاق 'ناول' پر کیا گیا ہے اور اس طرح اسے وسعت دی گئی۔ ناول کے بارے میں نظریے نے باختن کے لسانی فلسفے کو جنم دیا۔ لفظ 'ناول' کے کیا معنی ہیں؟ اس پر بہت کم اتفاق ہے، ناول کے بارے میں جو نظریات معروف ہیں وہ درج ذیل کتب میں ملتے ہیں:

i. Luckas's Theory of Novel (1920)
ii. Ian Watt's: The Rise of the Novel (1957)
iii. Lucien Goldmann's- Towards Sociology of Novel (1957)
iv. Rene Girad- Deceit, Desire and the Novel.

ان دانشوروں نے 'ناول' کی تعریف اپنے اپنے جائزے کے مطابق کی ہے۔ لوکاچ (Luckacs) کے نظریہ ناول کے تحت ایک ہیرو ایک کم رُتبے والا اور کم حیثیت والا کردار ہے، ناول ایک ایسی کہانی ہوتی ہے جو کم حیثیت دنیا میں اعلیٰ اقدار کی تلاش کے لیے لکھی گئی ہے۔ وہ ناول کی چار اقسام کا تذکرہ کرتا ہے: پہلی قسم کو وہ مجرد عینیت پر مبنی ناول (The Novel of Abstract Idealism) قرار دیتا ہے جس دنیا میں ہیرو برسر پیکار ہے اس کی پیچیدگی کی نسبت ہیرو نہایت کم تر شعور رکھتا ہے۔ دوسری قسم کا ناول نفسیاتی ناول (The Psychological Novel) ہے، یہ ناول زندگی کے داخلی پہلو کے تجزیے سے متعلق ہے اس میں ہیرو ایک قابل ذکر کردار ادا کرتا ہے۔ تاہم اس کا شعور ہر آن وسعت پذیر ہے اور

روایت پسند دنیا اسے مطمئن نہیں کرسکتی، تیسری قسم کے ناول کو وہ 'The Bildungs Ruman' کا نام دیتا ہے، یہ ایسا ناول ہے جو ہیرو کی خود اپنی ذات پر لگائی ہوئی پابندیوں پر ختم ہوتا ہے۔
گولڈمن کے مطابق یہ اقدار ایسی نہیں کہ جنھیں قاری یا نقاد ہی ارفع و اعلیٰ جانے، نہ ہی وہ ایسی اقدار ہیں جو واضح طور پر ناول میں موجود ہوں بلکہ یہ غیر محسوس طور پر ناول کا حصہ ہوتی ہیں اور ہر ناول کے لیے الگ اور مخصوص ہوتی ہیں۔ ناول میں دو کردار کم حیثیت اور کم رتبے والے ہوتے ہیں یعنی ہیرو اور دنیا، ناول میں باقی مراحل اعلیٰ اقدار سے متعلق ہوتے ہیں۔ مزید گولڈ من عمرانیات اور ادب کی عمرانیات کے حوالے سے رینی جیرڈ (Rene Girad) اور خاص طور پر لوکاچ کا قاری ہے۔ مارکسی نکتہ نظر سے خاص طور پر استفادہ کر کے ناول کی تعریف پیش کرتا ہے۔
ناول اس کے نزدیک پیداواری رشتوں سے بنے معاشرے کی روزمرہ زندگی سے متعلق ادب ہے۔ لہٰذا ناول کے تجزیے میں معاشرتی ماحول کا تجزیہ اہم ہے جو کہ پیداواری رشتوں سے نمو پا کر فنکار کو اعلیٰ اقدار کی کھوج پر معمور کرتا ہے۔ ناول کا ہیرو ان اعلیٰ اقدار کی عدم موجودگی میں ایک کم حیثیت زندگی گزارنے پر مجبور ہے اور ہر آن اعلیٰ اقدار کی تلاش میں سرگرداں ہے۔
رینی جیراڈ (Rene Girad) کے نزدیک ناول اعلیٰ اقدار کی بے سود تلاش کے بارے میں ہے جو مشکلات میں الجھے ہوئے ہیرو کو کم رتبے والی دنیا میں درپیش ہوتی ہیں، مزید بالزک (Balzac) کے ناول سماجی اور عصری شعور سے اس طرح مزین ہیں کہ اس دور کا سماجی علوم کا طالب علم بالزک کی تحریک کے اثرات سے آسانی سے نہیں نکل پاتا، خود مارکس اور اینگلز نے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ انھوں نے ماہرین اقتصادیات اور تاریخ نگاروں سے اتنا نہیں سیکھا جتنا بالزک سے سیکھا ہے۔
ہیگل، جمالیات پر اپنے لیکچر میں ناول کو فن کی ایک ہیئت بتاتا ہے۔ ناول حقیقی دنیا کے وجود کو نثری صورت میں پہلے سے ترتیب شدہ فرض کرتا ہے۔ جس جدلیاتی فضا میں ناول کا ظہور ہوتا ہے اس میں ایک طرف شاعری کی نرم ولطیف فضا ہوتی ہے اور دوسری طرف روزمرہ زندگی کے واقعات اور بیرونی دنیا کے حادثات موجود ہوتے ہیں جو نثر کی فضا ہے۔
متذکرہ بالا جائزہ ہمیں ناول کی ایک ہی قسم کے بارے میں بتلاتا ہے۔ اس طرح اس میں یہ خامی ہے کہ ناول کی ایک خاص قسم کو ناول کی تعریف کے لیے منتخب کرلیا جاتا ہے۔ اس طرح اس میں ایک فیلڈ تھیوری (Field Theory) کا فقدان ہے جس کے تحت تمام متنوں

(Texts) کو جو ناول سے متعلق ہیں انھیں اس تھیوری میں سموسکیں۔ اس میں ایک اور کمی ہے، وہ یہ کہ سترہویں صدی سے پہلے کی نثری ناولوں کو قطعی طور پر نظرانداز کردیا گیا ہے۔ باختن ماضی کے زیادہ سے زیادہ متنوں (Texts) کو اپنی اسکیم میں سمولیتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ناول کا ادراک 'نو دریافت شدہ' کے طور پر کرتا ہے۔

تاریخ اور ناول کے مابین اکثر تقابل کیا جاتا ہے کیوں کہ دونوں اپنے اپنے طریق سے مختلف علوم وفنون کے متعلق جامع مواد کو افسانوی پیکر پہناتے ہیں اس طرح کسی ملک کی زندگی پر ایک اچھی کتاب ایک قاموس العلوم (Encyclopaedia) ہوگی۔ ناول کی طرح ایسی تاریخ طبقات، طرز معاشرت، رسوم وآداب، ثقافت وغیرہ کے بارے میں اطلاع دے گی۔ یہاں بھی باختن ایک استثنائی صورت اختیار کرتا ہے۔ اس کے نزدیک پشکن (Pushkin) کی تصنیف ایک انسائیکلوپیڈیا نہیں جس میں کہ محض بے جان، جامد، غیر متحرک اداروں کی فہرست سازی کردی گئی ہو بلکہ اس میں زندگی ہر قسم کی آوازوں، تمام عہدوں کی زبانوں اور اسالیب میں موجود ہے۔

ناول کی ایک صنف کے طور پر تعریف مشکل کام ہے۔ ادب کی دوسری اصناف ایک خاص ہیئت اختیار کرلیتی ہیں جب کہ ناول نگار نت نئی ہیئتوں کا تجربہ کرتا ہے تاکہ نطق (Speech) کا براہِ راست نئے نئے رنگوں میں اظہار کرسکے، اس لیے ناول کو ایک اعلیٰ صنف کہہ سکتے ہیں کیوں کہ اس میں نہ صرف تمام دوسری اصناف کو جذب کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے بلکہ ناول زبان کی غیر ادبی (Non-Literary) ہیئتوں کو بھی جذب کرلیتی ہے۔

باختن نے ایک ایسی تاریخ اختراع کی ہے جس میں اس نے تمام ابتدائی کلاسیکل نمونوں: ہومر (Homer)، قدیم یونانی، رومن، قرونِ وسطیٰ کے رومانس (Romances)، ڈان کوئزوٹ (Don Quixote) وغیرہ کا احاطہ کیا ہے، اس میں قبل تاریخی زمانے کی لفظیاتی روایت جو کہ لوک گیت کی شکل میں موجود ہے کو بھی شامل کیا ہے۔

ناول کو روایتی اسلوب کے آلہ بصر (Optic) میں نہیں دیکھا جاسکتا جو کہ دوسرے متنوں (Texts) کے لیے موثر ثابت ہوا ہے۔ یہ ناول کے لیے قطعی طور پر موزوں نہیں، ادبی سسٹم قواعد وضوابط پر مشتمل ہے جب کہ Novelization اساسی طور پر اصول وضوابط کے منافی ہے۔ ناول ہرگز صنفی خودکلامی (Monologue) کی اجازت نہیں دیتی بلکہ یہ ہمیشہ مکالمے (Dialogue) پر زور دے گی۔ باختن سقراط کو سب سے پہلا ناولسٹ (Novelist) کہتا ہے

کیوں کہ وہ ڈائیلاگ پر مبنی فلسفہ پیش کرتا ہے اور ناول بھی مکالمے پر مبنی ہوتا ہے ادبی اصناف ناول کے متشددانہ (Anti- Generic Power) رویے سے مغلوب ہو کر اپنی تنظیم، لطافت وغیرہ کھو دیتی ہیں اور اس طرح وہ ناول کے رنگ میں رنگتی چلی جاتی ہیں۔

ناول بمقابلہ دیگر اصناف

باختن کے نزدیک ناول واحد صنف ہے جو کہ ابھی تک نامکمل ہے۔ اس کا صنفی ڈھانچہ مستحکم نہیں ہو پایا اور ہم اسے خاص روپ اور صورت میں ڈھلتا نہیں دیکھ سکتے۔ اس کے برعکس دوسری اصناف ہر لحاظ سے مکمل پیکروں اور سانچوں میں موجود ہیں۔ جن میں کوئی فرد اپنا فرنی تجربہ انڈیل سکتا ہے۔ المیہ اور رزمیہ عرصہ دراز ہوا کہ اپنی تکمیل اور پختگی کو پہنچ چکے ہیں اور رزمیہ تو ایسی صنف ہے جو کہ متروک ہو چکی ہے۔ ان اصناف کے قواعد وضوابط کا ڈھانچہ (Corpus) بے حد سخت اور بے لچک ہے۔ ان تمام اصناف میں ناول ہی عمر میں چھوٹی ہے جو اپنے اصول وضوابط نہیں رکھتی۔ دوسری اصناف کا مطالعہ گویا مردہ زبانوں کا مطالعہ ہوگا جب کہ ناول کا مطالعہ زندہ اور پرشباب زبانوں کا مطالعہ ہے اور یہی پہلو اس غیر معمولی دشواری کی نشاندہی کرتا ہے جو کہ خلقی طور پر نظریہ ناول کو منضبط کرنے میں موجود ہے۔ ناولِ ایسی واحد صنف ہے جو کہ اس جدید دور میں پیدا ہوئی اور جس کی ابھی تک نشو ونما ہو رہی ہے جب کہ دوسری اصناف نے جب اس جدید دور میں قدم رکھا تو وہ پہلے ہی منجمد پیکروں میں موجود تھیں۔ ناول ادب کی دنیا میں ارتقاء پذیر اور اپنی قیادت کے لیے سرگرم ہے جب کہ دوسری اصناف زوال پذیر ہیں۔

دوسری اصناف کو ناول کے رنگ میں رنگے جانے (Novelization) کی نمایاں خصوصیات یہ ہیں کہ وہ زیادہ سے زیادہ آزاد اور لچک دار بن جاتی ہیں۔ ان کی زبان اپنے آپ کی تجدید کرتی ہے اور یہ تجدید فوق ادب (Extra-Literary) ہیٹرول گلاسیا (Hetro Glossia) اور ادبی زبان کی تہوں (Novelistic Layers) کو شامل کر کے کی جاتی ہے، اس طرح وہ اصناف کثیر الاصواتی اور کثیر المعنیاتی ہو جاتی ہیں کیوں کہ ناول ان میں ہنسی، طنز، ہجو، مزاح، اپنے آپ کی تحریف کرنے والے عناصر شامل کرتی ہے۔ مزید اہم ترین پہلو یہ ہے کہ ناول ان دوسری اصناف میں ابہام (Indeterminancy) پیدا کرتی ہے، ابہام معنوی وسعت (Semantic Open- Endedness) پیدا کرتا ہے۔

ناول جو ایک نامکمل صنف ہے اور اس کا زندہ حقیقت کے ساتھ تعلق ہے ہم عصر حقیقت کی تہہ کھول رہی ہے اور اُسے آشکار کر رہی ہے۔

جدید دور کی ادبی ترقی کے ڈرامے بطور میں ناول ہیرو ابھر کر آئی ہے کیوں کہ یہ جدید دنیا جو کہ ابھی تک بننے کے عمل میں ہے۔ ناول اپنے عمل اور عدمِ تکمیل کی روح سے اسے متاثر کرتی ہے، وہ ان اصناف کو اپنے دائرہ اثر (Orbit) میں لاتی ہے۔

ادبی نظریہ سازی اور ناول کے تعلق پر باختن نے رائے زنی کی ہے کہ ناول کے سوا دوسری اصناف قطعی واضح، بے لچک قواعد و ضوابط کی حامل، جمود کا شکار اور قطعی طور پر غیر ترقی پذیر ہیں۔ ناول کا جب ادبی تھیوری سے سامنا ہوتا تو اُسے از سرِ نو ساخت کے لیے پیش کرنا ہوتا ہے، بعض ادبی نظریہ ساز ناول کو دوسری اصناف کے درمیان ایک صنف کے طور پر دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تا کہ اسے پہلے سے مکمل صنف کے طور پر دوسری مکمل اصناف سے ممیز کریں، اس کے داخلی ضابطے (Canon) کو دریافت کیا جائے، ناول پر جو کثرت سے کام ہوا ہے وہ محض فہرست سازی تک محدود ہے اور یہ تشریحات اور وضاحتیں ناول کو بطور صنف پیش نہیں کر سکتیں تاہم مشروط خصوصیات کی مثالیں درج ذیل ہیں: ناول تہہ در تہہ صنف ہے، ناول ترقی پذیر صنف ہے/ ناول ایک پیچیدہ صنف ہے/ ناول ایک داستان محبت ہے/ ناول ایک نثری صنف ہے وغیرہ وغیرہ۔

اٹھارویں صدی میں ناول کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے وہ ناول کی درج ذیل خصوصیات کو شامل کیے ہوئے ہیں:

1. ناول کو شعری (Poetic) نہیں ہونا چاہیے جیسا کہ لفظ Poetic تخیلاتی ادب کی دوسری اصناف میں استعمال ہوتا ہے۔
2. ناول کا ہیرو رزمیہ یا المیہ کے معنی میں ہیرواک (Heroic) نہیں ہونا چاہیے۔ اس میں ہر دو مثبت اور منفی صفات ہونی چاہئیں: ادنیٰ اور ارفع، مزاحیہ اور سنجیدہ وغیرہ۔
3. ہیرو کی شبیہ مکمل اور غیر متبدل انسان کے طور پر نہیں دکھلائی جانی چاہیے، ہیرو کو نشو و نما کی طرف مائل ہونا چاہیے اس فرد کے طور پر جو زندگی سے سیکھتا ہے۔
4. ناول ہم عصر دنیا کے لیے وہی کچھ ہو جیسا کہ رزمیہ قدیم دنیا کے لیے تھا۔

یہ تمام شرائط تخلیقی اور مادی پہلو رکھتی ہیں، انھیں یکجا کیا جائے تو وہ دوسری اصناف پر تنقید کی صورت اختیار کر لیں گی۔ یعنی ان کا تنگ شاعرانہ انداز، ان کا ایک ہی انداز اور تجرید اور ان

کے ہیرو کی نہ بدلنے والی فطرت، ادبیت (Literaliness) اورشعریت (Poeticalness) جو
کہ دوسری اصناف میں خلقی طور پر موجود ہے۔

ناول کو بطور صنف رزمیہ اور ناول کے درمیان تقابل سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ رزمیہ کی
تین تشکیلی خصوصیات ہیں:

1. قطعی ماضی۔ گوئٹے اور شلر کی اصطلاحات میں قطعی ماضی رزمیہ کے موضوع کے طور پر۔
2. قومی روایت: رزمیہ کے سرچشمہ کے طور پر۔
3. قطعی رزمیہ فاصلہ، جو کہ رزمیہ دنیا کو ہم عصر حقیقت یعنی اس وقت سے جس میں گویا اور
اس کے سامعین رہتے ہیں سے علیحدہ کرتا ہے۔

رزمیہ ایسی صنف ہے جس کے خدو خال پہلے ہی سے مکمل ہو چکے ہیں، یہ صنف منجمد ہو چکی
ہے اور فنی آرائش سے مبرا ہے، اس کے تشکیلی خدو خال میں اوّلین قطعی ماضی (absolute past)
ہے۔ رزمیہ ان واقعات سے متعلق ہے جو کہ پہلے رونما ہو چکے تھے۔ جو انتہائی پرشوکت تھے۔ ماضی
کی اس روایت کو تقدس حاصل ہے، رزمیہ کا ماضی قدیم ترین ہے اس میں اضافیت کا فقدان
ہے جو کہ اس زمانہ حال سے منسلک کر سکے۔ رزمیہ کا ماضی قطعی اور مکمل ہے، یہ دائرے کی مانند
ہے جس میں ہر چیز پہلے ہی سے مکمل ہو چکی ہے رزمیہ کی دنیا میں کسی قسم کی کشادگی، ابہام، فیصلے
کے فقدان وغیرہ کے لیے کوئی جگہ نہیں کیوں کہ یہ ہر لحاظ سے مکمل ہو چکا ہے، اس بنا پر رزمیہ نے
اپنے آپ کو حقیقی تسلسل کی خلقی استعداد سے محروم کر لیا ہے۔ قطعیت، اتمام اور بندش رزمیہ کے
ماضی کے نمایاں خدو خال ہیں۔

ناول نگار ہر اس شے کی طرف مائل ہوتا ہے جو کہ ابھی تک نامکمل ہے، نمائندہ دنیا کے ساتھ
نئے نئے رشتوں کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ مصنف کی زبان اور ہیروز کی بیان شدہ زبان مکالماتی
رشتوں میں داخل ہو جاتی ہے اور اس طرح یہ دوغلی ترکیب (Hybrid Combination) بن جاتی
ہے جس کے تحت رزمیہ پر فتح یابی حاصل ہو جاتی ہے۔ اس سلسلہ میں Gogal's Deas Soul کا
حوالہ اہمیت کا حامل ہے۔ گوگل (Gogal) نے اپنے رزمیہ کی ساخت کے لیے ڈیوائن طربیہ
(Divine Commedy) کو ماڈل بنایا۔ اس کے خیال میں یہ ماڈل اس کی تصنیف کے لیے
عظمت کا نشان بن جائے گا مگر حقیقت میں جو نمودار ہوا وہ Menippean Satire تھا۔ ایک
دفعہ جب وہ روزمرہ اور رابطے کے زون میں داخل ہو گیا پھر وہ اسے چھوڑ نہ سکا، وہ اس قریبی

زون میں بہت دور فاصلے اور مثبت تماثیل کو جو کہ رزمیہ کے لیے لازم ہیں منتقل نہ کر سکا۔

زمانہ حال اپنی روح اور اصل میں نامکمل ہے، اپنی فطرت میں یہ تسلسل کا تقاضا کرتا ہے، یہ مستقبل میں حرکت پذیر ہوتا ہے اور جوں جوں حرکت کرتا ہے اس کا نامکمل پن زیادہ سے زیادہ ظاہر ہوتا ہے۔ زمانی ماڈل ریڈیکل طور پر بدلتا ہے، 'یہ ایسی دنیا ہے جہاں کوئی 'پہلا لفظ' اور کئی 'مثالی لفظ' نہیں، مزید کوئی 'قطعی اور آخری لفظ' ابھی تک نہیں بولا گیا، ہر واقعہ، ہر مظہر، ہر شے، فنی اظہار کی ہر شے اپنے مکمل پن کو جو کہ رزمیہ کی دنیا میں یعنی 'قطعی ماضی' میں لازم تھا کو ضائع کر دیتی ہے اور حال کے ساتھ رابطے سے ایک شے نامکمل عمل کی طرف مائل ہو جاتی ہے۔ ہمارا حال ایک نامکمل مستقبل میں حرکت پذیر ہے اور اس غیر قطعی تناظر میں شے کا معنوی استحکام (Semantic Stability) ضائع ہو جاتا ہے اور اس میں جدت پیدا ہوتی ہے۔ یہ فنی تمثیل (Artistic Image) کی ساخت میں ریڈیکل تبدیلیاں لاتا ہے، یہ ناول کے اندر نمائندہ شے اور ہم عصر حقیقت کے مابین قریبی رابطہ پیدا کرتا ہے۔

ناول ایک قطعی اشتباہ (Problematicalness) کی حامل ہے، یہ از سر نو جائزہ لیتی رہتی ہے، ناول کی یہ جدیدیت (Modernity) غیر فانی اور لازوال ہے۔

ناول کا اپنا ضابطہ نہیں، یہ لچکدار ہے، یہ اپنے آپ کا جائزہ لیتی رہتی ہے اور مستند ساختوں پر نظر ثانی کرتی رہتی ہے۔ حقیقت کے ساتھ اپنی ساخت کرتی ہے اس لیے دوسری اصناف کے ناول بنائے جانے کے عمل کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ وہ اجنبی ضابطے کے ماتحت ہو گئی بلکہ اس کے برعکس ناول بنائے جانے کا عمل (Novelization) ان تمام اصناف سے جو کہ ارتقاء کو روکتی ہیں آزادی کی ضمانت ہے۔ قدیم زمانے میں ناول اپنی تمام خلقی استعداد، مضمر صلاحیتوں کی نشو ونما نہ کر سکی یہ خلقی اور مضمر صلاحیتیں اس جدید دنیا میں آشکار ہوئیں۔ یہ نشاۃ ثانیہ کا عہد ہے جس میں کہ حال نے سب سے پہلے انتہائی وضاحت کے ساتھ اور آگاہی کے ساتھ زیادہ قریب ماضی کی بجائے مستقبل کے ساتھ محسوس کرنا شروع کیا۔ ناول کے ارتقاء کا عمل بھی ابھی تک ختم نہیں ہوا، یہ زمانہ حال میں ایک نئی حالت (Phase) میں داخل ہو رہا ہے۔ ہمارا عہد غیر معمولی طور پر ہمارے دنیا کے ادراک کے بارے میں پیچیدہ ہے۔ یہاں انسانی بصیرت، پختہ معروضیت اور ناقدانہ صلاحیت پر غیر معمولی طور پر اصرار ہے۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جو کہ ناول کی مزید نشو ونما کی تشکیل کریں گی۔

ناول میں ڈسکورس

زندگی کی ابتداء اس نقطہ پر شروع ہوئی۔ جہاں زبانی رابطہ شروع ہوا اور جہاں آوازوں نے ایک دوسرے کو عبور کیا۔ دو آوازیں زندگی کے لیے اور کم از کم ہنسی کے لیے درکار ہیں۔ ڈسکورس ایک سماجی مظہر ہے، زبان کا مکالماتی کردار قواعدی اور اسلوبی سطح پر رونما ہوتا ہے اس لیے گرائمر، اسلوب اور سماجیات کے سوالات کو ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیے جا سکتا۔

ادب میں کسی صنف کی اسلوبیات (Stylistics) پر بہت زیادہ اصرار کیا جاتا ہے جس کا یہ نتیجہ نکلا کہ اسلوب اور لسان کی علیحدگی نے یہ تنازعہ کھڑا کر دیا ہے کہ کسی فرد کا اسلوب ہی مطالعے کے لیے اہم سمجھا جاتا ہے جب کہ اس کے سماجی پہلو کو قطعی طور پر نظرانداز کر دیا جاتا ہے۔ ناول کا اسلوبیاتی مطالعہ جدید دور میں ہوا، ناول کی ڈسکورس کی نمایاں خصوصیات اور ناول کی بطور صنف اسلوبیاتی تخصیص (Stylistic Specificum) ابھی تک بلا تحقیق چلی آ رہی ہے۔ ناول کے ڈسکورس کے مختلف اسلوبیاتی پہلوؤں کا جائزہ لیا جاتا ہے:

1. مصنف کے بلاواسطہ الفاظ، حسب معمول نمائندگی اور اظہار، بلاواسطہ شاعرانہ طریقے کا تجزیہ، استعارات، تقابلات، لغویت تاثیر (Lexical Registers) وغیرہ۔
2. ناول نگاری کی زبان کا غیر جانبدارانہ لسانی تذکرہ نہ کہ ناول کا بطور ایک فنی کل کے اسلوبیاتی تجزیہ۔
3. ناول نگار کی زبان میں ان عناصر کا علیحدہ کیا جانا مثلاً رومانیت، وفطریت اور تاثر وغیرہ۔
4. زبان کا تجزیہ ناول نگار کے اسلوب کو مدنظر رکھ کر کیا جاتا ہے۔
5. Devices کا تجزیہ اور ان کی اثر پذیری کا مطالعہ بطور فن خطابت کیا جاتا ہے۔

اسلوبیاتی تجزیے کی متذکرہ بالا اقسام ناول نگار کی زبان اور اسلوب کے جائزے تک محدود ہیں۔ ناول کے ڈسکورس اور اسلوب اس جائزے سے باہر ہیں۔ مصنف کی انفرادی فنی شخصیت، ادبی مکتبہ فکر، ادبی زبان جو ایک مخصوص دور سے متعلق ہے، ان سب کا ناول کی صنف سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

ناول میں جو ڈسکورس ہے اس کی اپنی منفرد حیثیت ہے اور اسے شاعری کے پیمانوں سے سمجھنا مشکل ہے۔ ناول اور دوسری اصناف میں تضادات انتہائی نوعیت کے ہیں۔ ناول میں

شاعرانہ امیجری تلاش کرنا عبث ہوگا، اگرچہ ناول میں شاعرانہ امیجری مصنف کی بلاواسطہ ڈسکورس میں محدود طور پر موجود ہے لیکن ناول کے لیے اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ ناول میں مختلف لسانی اور اسلوبی ہیئتیں زبانوں کے مختلف نظاموں سے متعلق ہیں۔ ناول میں موجود زبانوں کو ایک سطح (Plane) پر رکھنا ناممکن ہے۔ ناول سطحات کو منقطع کرنے والا نظام ہے اس لیے ناول میں ایک واحد (Unitary) زبان اور اسلوب نہیں ہوتا۔

بیلنسکی (Belinsky) نے پشکن (Pushkin) کے ناول کو 'روسی زندگی کا انسائیکلوپیڈیا' کہا ہے مگر یہ قاموس العلوم جامد نہیں جو کہ روزمرہ زندگی کی فہرست پیش کرے، یہاں روسی زندگی اپنے عہد کی تمام تر آوازوں، زبانوں، اسالیب میں بولتی ہے، ناول کی ادبی زبان قطعی واحد اور مسلمہ نہیں ہوتی، یہ مختلف اور متضاد زبانوں کا زندہ مرکب ہے جو کہ ارتقاء پذیر ہے۔ مصنف کی زبان قریب المرگ اور متروک اسالیب کی سطحی ادبیت پر غلبہ حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ لوک زبان کے اساسی عناصر سے استنباط کرتی ہوئی اپنے آپ میں نیاپن پیدا کرتی ہے۔ پشکن کے ناول اپنے عہد کی ادبی زبان پر ایک تنقید ہے۔

ہر ناول زیادہ یا کم ایک مکالماتی نظام ہے جو کہ زبان کے پیکروں، اسالیب اور شعور سے تشکیل پاتا ہے۔ ناول کی زبان نہ صرف اظہار کرتی ہے بلکہ خود اظہار کی شے بن جاتی ہے۔ ناول کی شرائط کے تابع ہر بلا واسطہ لفظ ایک شے بن جاتا ہے۔ ایک محدود پیکر بن جاتا ہے۔ ناول میں اسلوبیات کا دائرہ کار: زبانوں اور اسالیب کے مخصوص پیکروں کا مطالعہ، ان پیکروں کی تنظیم سازی، ان کی نوعیت (Typology) ناول کے کل سے زبان کے پیکروں کا اتحاد، زبانوں اور آوازوں کی منتقلی، ان کے آپس میں مکالماتی تعلقات وغیرہ پر مشتمل ہے۔

روایتی اسلوبیات کے تمام طریقے ناول میں موجود ڈسکورس کی فنی ندرت (Uniqueness) کا موثر طور پر جائزہ لینے سے قاصر ہیں، 'شاعرانہ زبان'، 'پیکر' (Image)، 'علامت' (Symobol)، رزمیہ اسلوب وغیرہ تمام کے تمام واحد زبان، واحد اسلوبی اصناف، شاعرانہ اصناف تک محدود ہیں۔

اسلوبیات اور ڈسکورس کے فلسفہ کو حقیقت میں ایک مشکل Dilemma کا سامنا کرنا پڑتا ہے، بہت سارے علماء و فضلاء شاعرانہ ڈسکورس کے اساسی فلسفیانہ تصور کی نظر ثانی کرنے کی طرف مائل نہیں ہیں۔ بہت سارے اسلوبیات کی فلسفیانہ اساس کو تسلیم نہیں کرتے اور اس طرح بنیادی فلسفیانہ مسائل سے بچتے ہیں جب کہ دوسرے جو زیادہ اصول پرست ہیں وہ زبان اور

اسلوب کے فہم میں انفرادیت کے قائل ہیں، سب سے پہلے وہ اسلوبی مظہر جو کہ مصنفانہ انفرادیت کا ہے کو تلاش کرتے ہیں اس طرح کی سوچ نظر ثانی کے لیے مدگار ثابت نہیں ہوسکتی۔

گستاؤ شفٹ (Gustav Shphet) نے اس Dilemma کا حل اپنی دو تصانیف:
'Aesthetic Fragments's اور 'The Inner Forms of the Word میں پیش کیا ہے وہ رقمطراز ہے کہ:

> ''ناول کا سرچشمہ شاعرانہ تخلیق نہیں بلکہ خطیبانہ تراکیب ہیں، یہ ایک اعتراف ہے اور یہ ایک ادراک کہ ناول لازمی طور پر جمالیاتی قدر کی حامل ہے۔''

وہ ناول کو جمالیاتی معنی، مفہوم اور اہمیت (Aesthetic Significance) دینے سے انکاری ہے، ناول ایک فوق فنی خطیبانہ صنف ہے۔

وکٹر وینوگراڈو (Victor Vinogradov) ایک معروف لسانی فلسفی ہے جس کا ادب میں اسلوب پر کام ہے۔ اُس نے اپنی کتاب 'فنی نثر میں' (On Artistic Prose) میں اسی طرز کے نکتہ نظر کو اختیار کیا، وہ گستاؤ (Gustav) کی اساسی فلسفیانہ تعریف شعری (Poetic) اور خطیبانہ (Rhetoric) سے متفق ہے تاہم وہ اس بارے میں مستحکم نکتہ نظر نہیں رکھتا۔ وہ ناول کو 'مختلف مکاتب فکر کو متحد کرنے اور مصالحت کنندہ کے طور پر دیکھتا ہے، مخلوط ساخت اور دوغلی ترکیب کے طور پر۔ اور اس نے تسلیم کیا کہ ناول خطیبانہ اور کچھ خالصتاً شاعرانہ عناصر پر مبنی ہے۔

لسانیات اور لسانی فلسفہ کے لیے خطیبانہ ہیئتوں کی بے حد اہمیت ہے۔ اسی طرح ناول کے لیے بھی ان کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ ناول اور مجموعی طور پر فنی نثر کا خطیبانہ ساختوں کے ساتھ موروثی (Genetic) تعلق ہے۔ ناول کی نشوونما کے دوران اس کا تعلق اور تعامل زندہ خطیبانہ اصناف (فحاشی، اخلاقی اور فلسفیانہ) کے ساتھ مستقل رہتا ہے۔ یہ تعلق اور واسطہ اتنا ہی شدید ہے جیسا کہ ناول کا رزمیہ، ڈرامہ اور غنائیہ سے ہے تاہم اس تعلق کے دوران ناولی نثر (Novelistic Prose) اپنی ماہیتی (Qualitative) انفرادیت محفوظ رکھتی ہے اور کبھی بھی خطیبانہ ڈسکورس میں نہیں بدلتی۔

ڈسکورس کا اپنا فلسفیانہ تصور خاص کر شاعرانہ ڈسکورس کا، اسلوب کے متعلق تمام تصورات کا مرکزی نقطہ رہا ہے۔ یہ اقسام تاریخی طاقتوں کے (Verbal Idealogical) ارتقاء میں کارفرما تھیں جو وربل آئیڈیالوجیکل (Verbal Idealogical) زندگی کو متحد اور مرکوز رکھتی ہیں۔ یونٹری زبان لسانی اتحاد اور مرکزیت کے زبانی اظہار پر مبنی ہے ایسا جو کہ زبان کی مرکز جو، جو طاقتوں

کو ظاہر کرتا ہے۔ ایک یونٹری زبان ایسی شے جو کہ عطیہ میں ملی ہے بلکہ یہ اپنے جوہر میں قائم ہے اور اپنی لسانی زندگی کے ہر لمحے میں یہ ہیٹروگلوسیا (Hetroglossia)* کے مخالف ہے۔ ایک یونٹری زبان معیارات کا سسٹم ہے لیکن یہ معیارات ایک مجرد حکم (Imperative) کا درجہ نہیں رکھتے بلکہ وہ لسانی زندگی کی تخلیقی طاقتیں ہیں، ایسی طاقتیں جو کہ زبان کے ہیٹروگلوسیا پر قابو پانے کی کوشش کرتی ہیں اور پہلے سے تکمیل شدہ زبان پر ہیٹروگلوسیا کے پریشر کے خلاف مدافعت کرتی ہیں۔

ہمارے نزدیک زبان مجرد قواعدی اقسام کا ایک سسٹم نہیں بلکہ ایک اجتماعی زاویہ پیش کرتی ہے جو کہ آئیڈیالوجیکل زندگی کے تمام پہلوؤں میں زیادہ سے زیادہ باہمی افہام وتفہیم کی ضمانت دیتی ہے۔

زبان کی زندگی کی مرکز جو طاقتیں جو ایک یونٹری زبان مجسم کرتی ہیں وہ ہیٹروگلوسیا کے درمیان عملداری (Operate) کرتی ہیں۔ اپنے ارتقاء کے کسی دیئے گئے لمحے میں زبان پرت دار ہے۔ اس نکتہ نظر کے تحت ادبی زبان خود ان ہیٹروگلوٹ (Heteroglot) زبانوں میں سے ایک ہے اور یہ خود بھی تہہ درتہہ ہے۔ جب اس پرت داری (Stratification) اور ہیٹروگلوسیا کا ایک دفعہ پتہ چل جائے تو یہ زبان کی حرکیت (Dynamics) کی ضمانت دیتی ہے۔ جب تک زبان نشوونما کے عمل میں ہے اور زندہ ہے پرت داری اور ہیٹروگلوسیا وسیع اور گہری ہوجاتی ہے 'مرکز جو طاقتوں کے ساتھ' مرکز گریز طاقتیں بھی بغیر کسی مداخلت کے اپنا کام جاری رکھتی ہیں۔ وربل، آئیڈیالوجیکل (Verbal- Idealogical) مرکزیت اور اتحاد کے ساتھ ایک ردِ مرکز اور ردِ اتحاد کا عمل بھی جاری وساری رہتا ہے۔

ہر بیان (Utterance) یونٹری زبان (اس کی مرکز جو طاقتوں اور رجحانات میں) شرکت کرتا ہے اور عین اسی وقت معاشرتی تاریخی ہیٹروگلوسیا (Heteroglossia) میں بھی شرکت کرتا ہے یعنی مرکز گریز اور پرت دار طاقتوں میں۔

جس وقت شاعری کی بڑی اقسام متحد کرنے والی زندگی کے تابع نشوونما پارہی تھیں۔ ناول اور دوسری نثر کی اصناف تاریخی طور پر ردِتشکیل اور مرکز گریز طاقتوں کے تابع تشکیل پارہی تھیں۔ جس وقت شاعری کی سماج کی اعلیٰ حکومتی سطح پر لسانی، نظریاتی، تہذیبی، قومی اور سیاسی مرکزیت کی تشکیل کررہی ہوتی ہے اس وقت سماج کے ادنیٰ طبقوں میں، میلے ٹھیلوں میں، مسخروں کے کھیل

* ہیٹروگلوسیا (Hetroglossia) یہ وہ مقام (Locus) ہے جہاں پر مرکز جو اور مرکز گریز طاقتیں متصادم ہوتی ہیں جسے کہ زبان دان ہمیشہ دباتے ہیں۔

تماشوں میں، بھانڈ کی ہیٹروگلوسیا گونجتی ہے اور اس طرح تمام زبانوں اور بولیوں کا تمسخر اڑایا جاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جس پر ادب کی نمو ہوتی ہے۔ یہ وہ مقام ہوتا ہے جہاں پر ہرگز ہرگز زبان کی مرکزیت نہیں رہتی۔ جہاں شعراء علماء فضلا مذہبی پروہتوں وغیرہ کی زبان کا مذاق اڑایا جاتا ہے یہاں تمام زبانیں مصنوعی نقاب پہنے ہوتی ہیں اور کوئی زبان بھی مستند ہونے کی دعوے دار نہیں ہوتی۔

ہیٹروگلوسیا (Heteroglossia) قصداً ادبی زبان کی مخالفت کرتی ہے۔ یہ تحریف پر مبنی ہے اور آفیشل زبانوں کے قطعی مخالف ہے۔ یہ ہیٹروگلوسیا تھی جس نے کثیرالمعنیاتی اور کثیرالاصواتی ہیٹروگلوسیا کو قطعی طور پر نظرانداز کردیا جس میں کہ مرکز گریز طاقتیں مجسم ہیں۔ ڈائیلاگ (ڈرامہ، خطیبانہ) کا مطالعہ آج تک لسانی اور اسلوبی طور پر نہیں کیا گیا ہے۔ ایک فرد اس بات کا برملا اظہار کرسکتا ہے کہ ڈسکورس کے کثیرالمعنیاتی اور کثیرالاصواتی پہلو اور تمام مظاہر جو اس پہلو سے وابستہ ہیں آج تک لسانیات کے حدنظر سے ماوراء ہیں۔

اسلوبیات تو، ڈائیلاگ (Dialogue) کے لیے قطعی طور پر بہری ہے، اسلوبیات کسی بھی ادبی تصنیف کا ادراک ایک راہبانہ اور تارک الدنیا شے کے طور پر کرتی ہے ایک ایسی شے کے طور پر جس کے عناصر ایک بندنظم تشکیل دیتے ہیں۔ اسلوبیات ہر اسلوبی مظہر کو یک زبانی (Monologic) تناظر میں قید کردیتی ہے اور یہ تناظر خودکفیل اور دنیا سے کٹی ہوئی (Hermetic) آواز کا ہے، یہ قیدخانے اور کال کوٹھری کے تناظر میں اس بات کی اہل نہیں کہ دوسری آوازوں کے ساتھ پیغامات کا تبادلہ کرسکے۔ یہ اپنے آپ کو واحد راہبانہ اور دنیا سے کٹے ہوئے تناظر کے تصرف میں لانے پر مجبور ہے۔

لسانیات، اسلوبیات اور لسانی فلسفہ یورپی Verbal-Ideological زندگی کو مرکزیت کے تابع رکھنے والی عظیم طاقتیں ہیں جنھوں نے سب سے پہلے تنوع میں وحدت کو تلاش کیا، حقیقی لسانی شعور جو کہ ہیٹروگلوسیا (Heteroglossia) میں کارفرما ہے ان کی نگاہ سے باہر رہا ہے۔ اتحاد اور وحدت کی طرف رجحان نے تمام زبانی اصناف (روزمرہ کی بول چال، خطیبانہ فنی نثر) جو کہ زبان کی زندگی میں ردِ مرکز رجحانات کی حامل تھیں اور جو بنیادی طور پر ہیٹروگلوسیا میں ملوث تھیں کو نظرانداز کیا۔ (تلخیص)

○

(جدید ادبی اور لسانی تحریکیں: یونس خان ایڈوکیٹ، سن اشاعت: 2003، ناشر: دعا پبلی کیشنز، 25 سی لوئر مال لاہور)

تحریر☆اساس تنقید

دریدا نے of Grammatology میں ساسیور اور روسو کے تصورِ زبان،
Dissemination کے ایک طویل مضمون میں افلاطون کے زبان سے متعلق تصورات اور
Speech and Phenomenon کے مقدمے میں ہسرل کے فلسفۂ لسان کا مطالعہ کیا ہے۔
افلاطون، روسو، ساسیور اور ہسرل ایک دوسرے سے ہر اعتبار سے مختلف ہونے کے باوجود
زبان کے متعلق چند بنیادی مقدمات پر متفق ہیں:

(1) زبان، فرد کے ذہن میں پہلے سے موجود افکار، خیالات اور تجربات کے اظہار کا وسیلہ ہے۔
(2) اصطلاح میں ''زبان'' کا استعمال/اطلاق صرف بولی جانے والی زبان کے لیے موزوں ہے کہ صرف اس کے ذریعے ورائے لسان صداقت کا بامعنی اظہار ممکن ہے۔
(3) زبان اور اس کے ذریعے بیان کی جانے والی صداقت کا ایک باقاعدہ ماخذ ہے جو زبان کی تنظیم سے ماورئی اپنا وجود رکھتا ہے۔
(4) تحریر اس بولی جانے والی زبان کی نمائندگی محض ہے اور بولے ہوئے لفظ کو رقمیہ یا نشان کے ذریعے ظاہر کرنے والی Device سے زیادہ اس کی کوئی اہمیت نہیں۔

ان بنیادی مقدمات میں اشتراک کے علاوہ افلاطون اور روسو اس سے آگے بڑھ کر تحریر کی بعض منفی خصوصیات کا ذکر کرتے ہیں مثلاً افلاطون کے نزدیک تحریر محض ایک تابع، ایک یتیم وجود ہے کہ وہ اپنی مدافعت کی اہل نہیں۔ تحریر بولے گئے لفظ کی زندگی اور حرارت سے محروم ہوتی ہے اس لیے ''موت'' کے مترادف ہے۔ افلاطون تحریر کو Pharmakon سے تشبیہ دیتا ہے، جس کے معنی اس کی زبان میں ''زہر'' کے ہیں۔ روسو تحریر کے لیے Supplement کی اصطلاح استعمال کرتا ہے، جس سے اس کا مفہوم یہ ہے کہ تحریر بولی جانے والی زبان کی عوضی/ضمیمہ کی

حیثیت رکھتی ہے بلکہ وہ تو Emile میں اپنی ہیروئن Sophia کو لکھنا سکھانے کے بھی حق میں نہیں ہے کہ یہ تہذیب کی ایجاد کردہ برائی ہے، جو انسان کی اصل فطرت پر منفی طور سے اثر انداز ہوتی ہے۔ تقریر (بولی گئی زبان) کی مذکورہ بالا صفات کو دریدا Logocentrism کہتا ہے، جو اس کے نزدیک مغربی فکر و فلسفہ کا اساسی تصور ہے اور جس کی رو سے بولا گیا لفظ (Logos) ایک طرف تو اپنے بولنے والے کے مدعا یا منشا کو پوری طرح ظاہر کرتا ہے اور دوسری طرف ورائے لسان اس صداقت کا حامل ہے، جو ما قبل سے موجود اور کلام کا ماخذ و منبع ہے:

دریدا نے Archi-writing' trace اور differance جیسی اصطلاحوں کی مدد سے ایک طویل اور پیچیدہ بحث کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ:

> ''کہیں کوئی خالص یا بے کم و کاست نقل صوت (Phonetic) تحریر نہیں ہوتی۔ نام نہاد صوتی تحریر نہ صرف معروضی اور تکنیکی نارسائی کی وجہ سے بلکہ پورے استحقاق اور اصولوں کے سبب غیر صوتی نشان (Signs) کو اپنے نظام میں شامل کیے بغیر فعال نہیں ہو سکتی۔ اور ان غیر صوتی نشانات اور ساخت کی جانچ پرکھ (تفصیلی معائنہ) سے منکشف ہوتا ہے کہ وہ بہ مشکل ہی خود نشان (Signs) کے تصور کو نظر انداز کر سکتی ہیں۔'' 1

ظاہر ہے، لکھی جانے والی زبان، بولی جانے والی زبان کی نقلِ محض نہیں: ideogram اور پہلوی میں ''ہزوارش'' کی انتہائی شکلوں پر غور کیجیے ideogram تصویریں/نقش ہیں لیکن یہ Voltaire کی زبان میں Voice-Painting نہیں اور ہزوارش میں الفاظ لکھے کچھ جاتے ہیں، پڑھے کچھ جاتے ہیں۔ پروفیسر نذیر احمد کی فراہم کردہ اطلاعات کے مطابق ہزوارش میں تو ایک ہی لفظ کو مختلف طرح پڑھا جاتا ہے اور ہر قرات کے ساتھ لفظ کے معنی بدل جاتے ہیں۔ اتنی دور جانے کی بھی ضرورت نہیں خود اردو میں ''ق'' تحریر میں موجود ہے مگر پنجاب اور حیدر آباد میں اس کی صوت وجود ہی نہیں رکھتی۔ ''ذ'' اور ''ث'' بحیثیت حرف ہماری بولی جانے والی زبان کی آوازیں رہ ہی نہیں گئی ہیں۔

تحریر کے امتیازی اوصاف کا ذکر ہو رہا ہو تو ان صنعتوں کی طرف اشارہ بھی بے محل نہ ہوگا جو صرف تحریر سے مختص ہیں مثلاً مشجر، مدور، مقطع اور مدصل وغیرہ یہ اور ایسی کئی صنعتیں ہیں، جن کا بولے گئے کلام میں برتنا ممکن ہی نہیں۔

مزید یہ کہ ادب کی کئی اصناف ایسی ہیں، جو تقریر یا بولی جانے والی زبان میں اپنا وجود ہی نہیں رکھتیں۔ مثلاً خطوط نگاری یا خطوط کی ہیئت میں لکھی گئی فکشن کی مختلف اصناف؛ افتخار جالب نے ایک تنقیدی مضمون میں تین مضامین ایک ساتھ لکھے جو بہ یک وقت ایک دوسرے کی تائید بھی کرتے ہیں اور ایک دوسرے سے آزاد اپنا وجود اور اپنی مخصوص بحث رکھتے ہیں۔ مزید یہ کہ خود اردو کے بعض شعرا نے تحریر میں متن کی وہ ہیئتیں تعمیر کی ہیں، جو تقریر میں کسی طرح ممکن نہیں مثلاً راشد نے ایک ہی نظم میں دو نظموں (وہ حرف تمنا) اور ایک نظم میں نظم اور غزل (بے پروبال) دونوں شامل کرنے کا غیر معمولی تجربہ کیا۔ جدیدیت کے زمانے میں اردو شعرا نے نظم ''لکھنے'' کے متعدد تجربے کیے جو اگر چہ اب بھلا دیے گئے ہیں، لیکن یہ تجربے صرف تحریر میں ہی ممکن تھے۔

ان مثالوں پر غور کیجیے تو تحریر کے ان بہ ظاہر ''سطحی'' (Obvious) مشاہدات سے ایک گہری بات برآمد ہوتی ہے اور وہ یہ کہ ہیئت (Form) کا تصور صرف تحریر میں ممکن ہے۔ یعنی گفتگو یا تقریر یا بولے گئے لفظ میں کلام کی مختلف صفات مثلاً مکالمہ، خود کلامی، خطابت، خوش آہنگی وغیرہ تو ہوتی ہے لیکن متن کی کوئی ہیئت نہیں ہوتی۔ بلکہ ذرا غور کریں تو ان میں تقریر کی بعض خصوصیات، جن کا تعلق ادائیگی کے فن سے نہیں ہے، صرف تحریر میں ہی ہیئت یا Form کہی جا سکتی ہیں مثلاً گفتگو یا تقریر میں مکالمہ دو افراد کے درمیان قائم ہوتا ہے۔ ایک کچھ کہتا دوسرا اس کا جواب دیتا، یا اس موضوع پر اپنی بات کہتا ہے، جب کہ تحریر میں متن بنانے والا خود ہی دونوں کے مکالمے لکھتا ہے اور متن کو وہ شکل / ہیئت دیتا ہے، جو ڈرامے کے دو کرداروں کی گفتگو میں ممکن نہیں۔

ہیئت سازی کی اس سے بھی زیادہ Radical مثال منٹو کے افسانے ''سڑک کے کنارے'' ہے: پورا افسانہ ایک کردار کے مکالمے سے مرتب کیا گیا ہے۔ جس میں جگہ جگہ کردار کبھی کسی دوسرے شخص کو مخاطب کرتا ہے اور کبھی خود اپنے آپ سے باتیں کرنے لگتا ہے۔ یک طرفہ مکالمہ اور خود کلامی کی باہم آمیز اس بنت میں کردار کا ''کلام'' مرتب ہوا ہے۔ واقعے کا ''بیان'' نہیں۔ گفتگو کے اس طریقے سے پوری کہانی مرتب کی گئی ہے جس میں ''واقعے'' کا عنصر کم اور ''ردِ عمل'' کا جز زیادہ ہے اور پھر افسانے کے آخر میں چند سطریں اخبار کا تراشہ ہیں۔ جو ایک ''تحریر'' ہے۔ پورے افسانے کی ''تقریر'' / کلام اور آخری تین سطروں کے ''تحریری کردار'' سے افسانے کی وہ ہیئت قائم ہوئی ہے، جو تجزیے کا الگ موضوع ہے☆۔

دوسری طرف اگر برائے بحث یہ تسلیم بھی کر لیا جائے کہ تحریر صوتی کلام کی نمائندگی کرتی ہے تو جاننا چاہیے کہ خود صوتی نشان (Signifier) کسی مواد یا مدلول کا نمائندہ ہے اور بہ قول ساسیور مدلول (Signified) خارج میں موجود کوئی حسی تجربہ یا معروض نہیں بلکہ ذہن پر نقش وہ صوتی پیکر ہے، جو حسی (Sensible) سے زیادہ ذہنی تصویر (Intelligible) ہے۔ یعنی تحریر اپنے referent سے تین منزل دور ہے۔ اب جب ہم تحریر پڑھتے ہیں تو لکھے ہوئے Signifier کا referent بولا ہوا Signifier ہوگا اور بولے گئے Signifier کا referent بولنے والے کے ذہن پر نقش وہ Signified ہوگا، جس کا محرک کوئی خارجی شے یا تجربہ ہو سکتا ہے مگر وہ بولنے والے کے انفرادی ذہنی رجحان کے سبب اصل کی نقل نہیں ہوتا۔ تو پھر تحریر/متن میں معنی کا ماخذ کہاں تسلیم کیا جائے گا؟ Signified ایک غیاب (Absence) کا احضار (Presence) ہے اور تحریر اس لسانی Presence کی نمائندگی کرتی ہو تو گویا دو بار ایک Absence کی نمائندگی کرتی ہے۔ نتیجہ صاف ہے کہ تحریر یا خود زبان میں کوئی Natural-Presence ہوتا ہی نہیں ایک (منتقلی) displacement ہے ایک مسلسل (التوا) deferal جو تحریر بلکہ زبان کی بنیادی صفت ہے۔

لیکن یہ صرف برائے بحث ہے۔ ورنہ وہ جو ساسیور نے دعویٰ کیا ہے کہ ''زبان میں کوئی مثبت اکائی نہیں ہوتی صرف تفریق (defference) ہوتی ہے۔'' زبان میں کسی مخصوص ماخذ یا Origin کی نفی کی طرف پہلا مگر بہت مدلل قدم ہے۔ زبان تفریق کا زائیدہ ایک نظام ہے اور ایک تفریقی نظام میں ربط وارتباط کے ذریعے ایک دوسرے نئے تفریقی نظام کی تشکیل کے علاوہ، کسی ایک شخص یا لفظ کے معنی کا حامل یا ماخذ ہونے کا تصور ممکن ہی نہیں۔ اس لیے کہ جب کوئی نظام اپنی نوع کے درمیان باہم افتراق کے ربط سے نمو کرتا ہے تو وہ اپنی نوع (صوتی /تحریری signifier) کے علاوہ کسی ورائے متن ماخذ کا نہ تو پابند ہوگا اور نہ ہی اس کی نمائندگی کر سکتا ہے۔

اس لیے وہ جسے ہم ایک مبہم Signifier ''معنی'' کے ذریعے بیان کرنا چاہتے ہیں خود تحریر کے اجزا کے افتراقی روابط سے نمو کرے گا؟

> ''اس لیے تحریر کبھی صوتی مصوری (Voice-Paintings) نہیں ہوگی۔ یہ کندہ کیے ہوئے نقش کے حوالے کر کے اندراج کے ذریعہ فنی تشکیل ہے۔ یہ ایک نمود، چھپائی (اور اس کے ساتھ ہی رہائی) ہے، جس کی بنیادی صفت اس

کی لامحدود حد تک منتقل ہونے کی صلاحیت ہے۔''[2]

اس صورت میں کہ معنی متن کے اجزا میں ارتباط کے اسی وسیلے سے نمو کرتے ہیں، متن بنانے والا، معنی کے ماخذ، مختار اور منصرم ہونے کے منصب سے معزول ہو جاتا ہے کہ بہ قول دریدا متن خود معنی خیزی کا ایک خاص Mechanism ہے، جو خود کار اور بڑی حد تک خود مختار (Autonomous) ہے۔ دریدا کا پورا بیان پڑھیے:

''لکھنا ایک نقش (چھپے ہوئے نشان) کو تشکیل دینا ہے، جو بالآخر ایک نوع کے (خود کار) تشکیلی طریقۂ کار کی تعمیر کرتا ہے، جس کو میری غیر موجودگی میں عمل کرنے یا کرانے کے لیے اکسانے (اور) اپنے آپ کو پڑھنے اور لکھنے کے حوالے کرنے سے اصولاً باز نہیں رکھا جا سکتا............اس لیے کہ تحریر کے تحریر ہونے کے لیے (ضروری ہے) کہ یہ اس صورت میں بھی مسلسل فعال ہو، جبکہ جسے ہم مصنف کہتے ہیں وہ فوری (یا عارضی) طور پر غیر حاضر ہی کیوں نہ ہو یا اب وہ اس کی توثیق نہ کرتا ہو، جو اس نے لکھا یا جس پر اس کے دستخط ہیں۔''[3]

جب ایک متن نمائندگی کا فریضہ ادا نہیں کرتا بلکہ اپنے اجزا کے مخصوص افتراقی ربط کے سبب، پہلے سے موجود کسی مواد کی نمائندگی کا اہل ہوتا ہی نہیں تو پھر متن میں ''مخصوص معنی'' کی موجودگی ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور معنی خیزی (signification) کا وہ عمل بنیادی اہمیت حاصل کر لیتا ہے، جو متن میں signifier کے باہم ربط سے نمو کرتا ہے۔

اس صورت میں متن میں معنی خیزی کا سفر خود متن کی تشکیل سے قبل موجود کسی ماخذ (مصنف واقعہ، تجربہ، فکر) یا مابعد الطبیعاتی احضار (Meta-physical presence) کی طرف نہیں ہوتا اور نہ ہی متن کی معنی خیزی کسی پہلے سے موجود منصرم قوت کی پابند رہ جاتی ہے:

''اس لیے کہ تحریر اس لفظ کے نئے مفہوم میں افتتاحی (Inaugral) ہے۔ یہ اس اعتبار سے خطرناک اور اذیت دینے والی ہے کہ یہ (خود) نہیں جانتی کہ یہ کدھر جا رہی ہے۔ کوئی علم، اسے اس معنی کی تشکیل سے باز نہیں رکھ سکتا، جو اس کا مستقبل ہے۔ بہر حال یہ بزدلی کے سبب (کے راستے سے) متلون مزاج ہے۔ اس لیے لکھنے کے جوکھم کے لیے کوئی حفاظتی تدبیر نہیں ہے۔''[4]

تحریر میں معنی خیزی کا تحرک (Movement) غیر موجود/عدم کے احضار (حال) سے پھر ایک غیر موجود (مستقبل) کی تشکیل کی طرف ہوتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ معنی خیزی کے نامعلوم اطراف (مستقبل) کی جانب متن کا یہ تحرک یا اس تحرک کی قوت یا initiation تحریر کو اپنے ماضی سے حاصل ہوتی ہے۔

تقریر یا بولے گئے لفظ کے مقابلے میں تحریر کا یہ بھی امتیاز ہے کہ اول تو خود تحریر کو دوبارہ یا جتنی مرتبہ چاہیں پڑھا جا سکتا ہے اور دوسرے وہ اپنے ماضی سے پوری طرح مربوط ہوتی ہے۔ تحریر کی اپنے ماضی سے ارتباط کی کئی سطحیں ہیں۔ اس میں ادب کے حوالے سے تحریر کے اپنے ماضی سے ربط کی مثال signifier کا وہ نظام ہے، جو ایک توانا روایت کی طرح معاصر ادب میں جاری ہے۔ مثلاً غزل کی روایت میں عاشق، معشوق، وصال وہجر، معاملات دین ودنیا کے Signifier کا نظام ہی وہ ماخذ ہے جو ایک نوتشکیل متن کی معنی خیزی کو ممکن بناتا ہے۔ الفاظ کا باہم ارتباط مختلف زمانوں اور نظریوں کے دوران مختلف 'جہتوں' میں نمو کرتا ہے اور ہر زمانے میں اس کی تعبیریں، معنی خیزی کے نئے اطراف کھولتی ہیں۔ اب یہی signifier جو کسی نئے متن میں مربوط و مرتب ہوتے ہیں تو ماضی میں ان کے ارتباط سے نمو کرنے والی ساری تعبیریں، اس نئے متن میں ارتباط کے نئے علاقوں کی طرف Motivate کرتی ہیں یہ تعبیریں الفاظ کا وہ ثانوی سطح حافظہ ہیں، جو نئے متن کو ارتباط کے نئے علاقوں کی دریافت کے قابل بناتی ہیں۔

چوں کہ معنی خیزی کا یہ تحرک اپنی بین المتونیت (Intertexuality) کے سبب فعال (Activate) ہوتا ہے اس لیے اس میں نہ تو متن سے باہر کسی referent کی نمائندگی کا سوال پیدا ہوتا ہے، نہ مصنف کے تجربے یا کسی خارجی واقعے کے احیا یا باز آفرینی کے کوئی معنی رہ جاتے ہیں۔ نہ ہی متن میں معنی خیزی کے تحرک کی کوئی حتمی یا آخری منزل آتی ہے۔ متن میں معنی خیزی کا یہ عمل ایک مسلسل "التوا" (Deferral) ہے کہ تحریر اس صفت کے سبب اپنی لغوی دلالت۔ "آزادی" کے صحیح مفہوم سے ہم کنار ہوتی ہے۔

OO

ادب کی ایسی کوئی تعریف کبھی متعین نہیں ہو سکی جو ہر زبان اور ہر زمانے کے لیے قابلِ قبول ہو: ایک معاشرہ اپنی فکری اور معاشرتی حدود میں ادب کی شناخت کے چند اصول مقرر کرتا ہے یا ایک ہی زمانے میں ادب کے متعلق ایک سے زیادہ نقطہ ہائے نظر فروغ پا جاتے ہیں۔ ہر

نقطۂ نظر چند شناختی اصولوں کے ذریعے ادب کی ماہیت کے متعلق ایک نیا تنقیدی عرصہ خلق کر لیتا ہے، جس میں ایک متن ادبی اور دوسرا غیر ادبی قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن دوسرے معاشرتی علوم کے مقابلے میں ادب بہ قول دریدا ایسا حیرت انگیز ادارہ ہے کہ اس کی کسی بھی تعریف کی روشنی میں تشکیل دیا گیا متن اس تعریف کی حدود سے لازماً تجاوز کر جاتا ہے۔ (دریدا: Acts of literature ص 36)

اس لیے ہر زمانے میں 'علم' عرفان اور معاصر بصیرت کی روشنی میں ادب کی ایک نئی تعریف مقرر کی جاتی رہی ہے اور اس تعریف پر پورے اترنے والے یا اس کے زیر اثر لکھے گئے متون خود اس تعریف کی حدود کو وسیع سے وسیع تر کر کے پھر ایک نئی تعریف کی ضرورت روشن کر دیتے ہیں۔ دراصل ادب کی کوئی ایسی تعریف جو ایک نوع کے تمام متون کی کسی ایک داخلی صفت پر مشتمل ہو ممکن ہی نہیں کہ ایسی کوئی صفت ہوتی ہی نہیں جو دوسرے انواع کے متون میں نہ ہو۔ مثلاً شعر کی ماہیت کے متعلق اپنے بے مثال مقالے 'شعر، غیر شعر اور نثر' میں شمس الرحمٰن فاروقی نے استعارہ/ جدلیاتی لفظ کو شعر کی بنیادی صفت کہا ہے۔ جدیدیت/ ہیئتی تنقید کی مختلف شکلوں سے لے کر پس ساختیات تک شعر و ادب میں استعارے کی مرکزیت سے کسی نے انکار نہیں کیا۔ لیکن دریدا نے متعدد فلسفیانہ متون کے مطالعے میں استعارے کے subversive عمل کی نشان دہی کر کے بالکل واضح کر دیا ہے کہ استعارے کا جو تفاعل ادب میں ہے اسی نوع کا عمل دوسری طرح کے متون میں بھی نمایاں ہے۔ دراصل زبان اپنی اصل میں ہی استعاراتی ہوتی ہے، اس لیے فلسفہ جیسے مضمون میں اپنی وضاحت، منطقیت اور قطعیت کے دعوے کے باوجود استعارہ ان متون کے مفہوم کو ہر زمانے کے لیے ایک دوسرے سے مختلف بنا دیتا ہے (افلاطون کے یہاں تحریر کے لیے pharmakon کا استعارہ اور روسو کے یہاں تحریر کے لیے Supplement کے تصور کے جو تجزیے دریدا نے کیے وہ اس کی مثال ہیں) بلکہ دریدا سے قبل نطشے نے ایک قدم آگے بڑھ کر خود صداقت (Truth) کو استعارے کا زائیدہ کہا تھا۔ اس لیے ضروری ہے کہ ادب میں جدلیاتی لفظ کے ساتھ بعض اور ایسی صفات/ خصوصیات متعین کی جائیں جن کے ایک متن میں یک جا ہو جانے سے وہ متن ادبی کہلانے لگے۔

ہمارے زمانے میں صورت یہ ہے کہ تحریر کے پس ساختیاتی تصور نے مغرب میں تین ہزار سال سے جاری ادب کے لفظ مرکزی (Logocentric) تصور کے ہر جز کی نفی کر دی

ہے۔ مثلاً یہ کہ زبان اپنے نظام سے ماورا کسی منصرم قوت کی پابند نہیں ہوتی کہ زبان تجربے کی ترسیل کے بجائے اس کی تشکیل کرتی ہے اور یہ کہ فکر، تجربے یا کسی Signified کی ماقبل سے موجود کسی تعقلی ترتیب کی پابند ہونے کے بجائے زبان signifiers کے باہم منفی/ افتراقی ربط کے ذریعے معنی خیزی کی مختلف جہات کھولتی ہے، جس میں معنی کی کوئی یک جہتی اور حتمی صورت کبھی قائم نہیں ہوسکتی۔

ظاہر ہے کہ زبان کے ترسیلی کردار کے بجائے اس کی تعمیری و تشکیلی تصور پر قائم ہونے والی قرات کی شعریات ادب کے ایک نئے تصور کا تقاضا کرتی ہے اور یہ بالکل واضح ہے کہ یہ تصور، تحریر کی لاتشکیلی تعریف کے حوالے سے ہی مرتب ہوگا بہ قول Paul de Man:

> ''تجربے پر مشتمل یا اس کی بازگشت ہوئے کے بجائے، زبان تجربے کی تشکیل کرتی ہے اور تشکیلی ہیئت کی تھیوری، حوالہ جاتی / اشاراتی ہیئت کی تھیوری سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ زبان اب دو موضوعیت/ فاعل کے درمیان ربط کا ذریعہ نہیں رہی بلکہ ایک وجود اور دوسرے غیر وجود کے درمیان (ارتباط کا وسیلہ بن گئی ہے) اور اب تنقید کا مسئلہ اس تجربے کی دریافت نہیں ہے، جس کی طرف یہ ہیئت راجع ہے بلکہ یہ ہے کہ زبان کثرت وجود کی وحدت کو کیسے تشکیل دیتی ہے، جس کے بغیر کوئی تجربہ ہوگا بھی نہیں۔''[5]

اس لیے مطالعۂ ادب میں توجہ کا پہلا مرکز خود زبان کا تشکیلی کردار ہوگا۔ Signifier کا signified سے تعلق بہ قول ساسیور من مانا (Arbitrary) ہوتا ہے۔ اس لیے کسی لفظ کے مثبت لغوی معنی کا مفہوم صرف اتنا ہے کہ Syllabills کی ایک ترتیب کو معاشرے نے اس صوت پیکر سے مربوط کر دیا ہے جو اصلاً ایک ذہنی تصویر ہے (جسے ساسیور signified کہتا ہے) اب جب یہ signifiers خود باہم تفریقی ربط کے ذریعے صورت پکڑتے ہیں تو ان سے مربوط ذہنی صوت پیکر (signified) بھی ایسے ہی تفریقی ربط سے صورت پذیر ہوں گے۔ اس لیے تحریر سے قبل کسی صوت پیکر (یعنی عام زبان میں تجربے وغیرہ) کا تصور اپنے آپ رد ہو جاتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی زبان سے منسوب حوالے (referentiality) کا تصور بھی بے معنی ہو جاتا ہے۔ مزید یہ کہ زبان کے اس تصور کی روشنی میں نہ صرف یہ کہ پہلے سے موجود کسی ماورائے لسان تجربے یا مواد کے تصور کی نفی ہوتی ہے بلکہ متن میں معنی کی کسی تنہا منطقی ترتیب کا

خیال بھی بے اصل معلوم ہونے لگتا ہے۔ اس کی جگہ، متن میں signifiers کے آزادانہ ارتباط (Free-Play) کا تصور لے لیتا ہے۔ جس میں زبان کی صوتی اکائیاں ایک دوسرے سے اپنے ربط کی نوعیت کے حوالے سے، signifiers کی ایک نئی ترتیب تشکیل دیتی ہیں، جسے ہم بنیادی متن کی تعبیر کہہ سکتے ہیں اور یہ نیا متن خود اپنی ایک نئی تعبیر کے لیے اپنے نئے روابط میں فعال (Active) ہو جاتا ہے۔

اس ارتباط کی دوسری جہت یہ بھی ہے کہ متن بنانے والا اپنی زبان کے بہ یک وقت تمام امکانات پر حاوی نہیں ہوتا۔ اس لیے اپنے خیال میں اپنے تجربے یا اپنے مضمون کے لیے اس کے منتخب کردہ الفاظ سے مرتب متن میں 'معنی' یا 'تعبیر' کے کئی پہلو ایسے ہوتے ہیں جو متن بنانے والے کا مقصود نہیں ہوتے کہ زبان کے ذریعے ایسا متن بنانا ممکن ہی نہیں جو صرف وہی کہے جو متن بنانے والا چاہتا ہے۔ زبان ایک طرف تو معنی کی تشکیل کا فریضہ انجام دیتی ہے اور دوسری طرف اپنے اجزا کے باہم ارتباط کے ذریعے ''معنی'' کے ''التوا'' کی وہ صورت پیدا کرتی ہے جو متن کی توسیع اور اس میں کثرتِ معنی کا بنیادی سبب ہے۔ اس ''التوا'' (Deferment) کے نتیجے میں توسیع اور کثرتِ معنی کا تصور متن سے ماورا کسی فاعل سے انحراف یا انکار کی شکل جتنی نمایاں ہوگی، وہ ادب کی لاتشکیلی تعریف سے اسی درجہ قریب ہوگا۔

دریدا کے نزدیک تحریر کے تمام تعمیری امتیازات خود بولی جانے والی زبان میں بھی موجود ہوتے ہیں۔ لیکن بولنے والے کو یہ اختیار اور موقع حاصل ہوتا ہے کہ زبان کو بزور وہی کہنے پر مجبور کرے، جو اس کا خیال ہے کہ وہ کہنا چاہتا ہے۔ اس لیے Referentiality بولی گئی زبان پر مسلط کی گئی مجبوری ہے۔ اس زبان کی بنیاد پر جو شعریات مرتب کی جائے گی اس میں صداقت، اصلیت یا پھر ترسیل، ابلاغ وغیرہ کے مسائل اسی Referentiality کے حوالے سے مرکزی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ لکھی ہوئی زبان (تحریر) اپنی نجات کے جشن میں سب سے پہلے اپنے محرر کا انکار کر دیتی ہے اور تحریر وہ بھی بیان کرنے لگتی ہے، جو اس کا لکھنے والا چاہتا نہیں تھا بلکہ شاید جانتا بھی نہیں تھا۔ لیکن چوں کہ تحریر بھی کوئی نہ کوئی لکھتا ہے اس لیے Referentiality یعنی ماورائے متن واقعات، تجربات اور ان کی صداقت وغیرہ سے عام گفتگو میں تو نجات ممکن نہیں، یہ ضرور ممکن ہے کہ تحریر معنی خیزی (signification) کے اپنے مخصوص طریقۂ کار کے سبب Referent (تجربے، واقعے) کی مکمل تشکیل کو تادیر التوا میں رکھے۔ تحریر کی

مثالی صورت میں تو ''التوا'' ایک دائمی صورتِ حال ہے لیکن اگر ہم متن سے کوئی معنی برآمد کرنا ہی چاہتے ہیں تو (مسلسل تعبیروں کے ذریعے) 'التوا' کے زمانے کی طوالت، ادب کی شناخت اور اس کے درجات متعین کرنے کا اہم وسیلہ ہوگی۔

دوسری طرف، روسو کی خودنوشت اعترافات (Confessions) پر گفتگو کرتے ہوئے دریدا نے ایک اور اہم بات کہی کہ لکھتے ہوئے زبان کے جو امکانات مصنف کے سامنے ہوتے ہیں وہ صرف انھیں کے ذریعے کسی صداقت یا تجربے کا بیان کرتا ہے۔ اس لیے اسے اپنے تجربے یا اس خارجی صداقت کی ساری وسعت کو زبان کے معلوم امکانات کی حدود کا پابند کرنا پڑتا ہے۔ اس صورت میں تجربے یا صداقت کا جو اور جتنا حصہ اس متن کا جز بن جاتا ہے، پڑھنے والے کی دسترس صرف اتنے حصے تک ہی ممکن ہوتی ہے۔ اس لیے مثلاً خودنوشت میں اس متن کے باہر جو کردار وجود رکھتا ہے، بعینہٖ وہی کردار متن سے نمو نہیں کرتا۔ ایک قاری کی حیثیت سے ہم صرف اس کردار سے واقف ہو سکتے ہیں جو متن میں اجزا کے ارتباط سے تشکیل پا رہا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ نکالنا بہت مشکل نہیں کہ ادب کی دوسری بڑی شناخت اس کی افسانویت (Fictionality) ہے یعنی متن اپنی تعبیر سے باہر موجود حوالوں کی قدر و قیمت کے اعتبار سے اہم یا غیر اہم نہ ہوگا بلکہ اس کی Fictionality (افسانویت) جو جہات کھولے گی وہ اس مخصوص متن میں ہی با معنی اور ادب کے لیے قیمتی ہوں گی۔ اس افسانویت کے معنی لغت میں تلاش کرنے کی ضرورت نہیں، اس سے مراد متن کا وہ غیر حوالہ جاتی کردار (Non-referentiality) ہے جو ادب کو خبر سے ممتاز کرتا ہے۔ Paul de Man نے یہ بات زیادہ منضبط طور پر کہی ہے:

> ''آئینہ کا تاثر رکھنے والی خود انعکاسیت، جن کے ذریعے ایک غیر حوالہ جاتی متن خود اپنے وجود کا اعلان و اصرار کرے (اس موجودگی کی بنا پر) معروضی صداقت سے برات/ علاحدگی کا اعلان اور اس پر اصرار کرتا ہے (اور) بحیثیت Sign اس کا تنوع اور اس معنی سے انحراف، جس کی تشکیل کا انحصار Sign کے تشکیلی تفاعل پر ہے اپنی اصل میں ادب کی امتیازی خصوصیت ہے۔'' 6

ادب کی یہ دونوں صفات متن کے اجزا (signifiers) کا باہم جدلیاتی اور اس کے نتیجے

میں تشکیلی ربط اور اس کا افسانوی کردار، زبان کے پس ساختیاتی تصور تحریر/ زبان کا لازمی نتیجہ ہیں، جسے تمام پس ساختیاتی نقاد تسلیم کرتے ہیں۔

متن کسی مضمون، خیال/تھیم یا تجربے کے حوالے سے مربوط منطقی تنظیم میں متشکل ہونے کے بجائے اپنے signifiers کی جدلیاتی قوت کے باہم افتراق وارتباط کے حوالے سے مرتب ہوگا۔ ہم اسے متن کی لسانی منطق یا signifiers کا Play کہیں گے اس لیے کہ اس میں معنی خیزی لفظ کی جدلیاتی یا تعمیری قوت سے صورت پکڑتی ہے۔ ظاہر ہے اس نوع کے متن میں کوئی یک رخی (Linear) منطقی ترتیب نہیں ہوتی اور نہ ہی یہ ممکن ہوتا ہے کہ بعض تعبیرات قبول کرلی جائیں اور بعض کو نظر انداز کرتے ہوئے اس کے ایسے معنی برآمد کر لیے جائیں، جنہیں ہم صاف منطقی زبان میں بیان کرسکیں۔ ہیئتی تنقید بھی ایک متن سے کئی معنی برآمد کرنے کی قائل ہے، لیکن وہاں یہ ممکن ہے کہ متن سے برآمد ہونے والے تمام ''لفظ مرکزی معنی'' ایک سے زیادہ منطقی ترتیب میں بیان ہوسکیں۔ متن کی منطقی ترتیب معنیات کے علاقے کی صفت ہے یعنی متن اپنے Signified یا referent یا لفظ مرکزی مفہوم میں معنی کے ذریعے ہی منطقی ترتیب میں بیان کیا جاسکتا ہے۔ کثرتِ معنی (Polysemy) کا یہ تصور جس میں William Empson متن کی ایک اور صفت ''ابہام'' (Ambiguity) برآمد کرتا ہے، لاتشکیلی کو قبول نہیں۔ کثرتِ معنی کا یہ تصور ''معنیات'' سے متعلق ہے اور یہاں ذکر ہو رہا ہے ایسے متن کا جو صرف ومحض اپنے لسانی ربط کی پیچیدگی کے سبب معنی خیزی کی مختلف جہات پر کھلتے ہیں لاتشکیلی میں اس کے لیے ایک اور signifier (دال) ''Aporia'' استعمال ہوتا ہے۔ جس کے معنی متن میں signifier کے مخصوص ارتباط کی پیدا کردہ اس پیچیدگی کے ہیں، جس میں معنی خیزی کے ہمہ جہت تحریک کے سبب، ایک یا ایک سے زیادہ معنیاتی ترتیب ممکن نہیں ہو پاتی۔ متن کی اس صفت کو عدم تعین (Un-decidability) کہہ کر اسے ابہام یا کثرت معنی (Polysemy) سے ممتاز کیا جاتا ہے۔ اس عدم تعین کی اساس متن کا وہ لاتشکیلی تصور ہے، جس میں منطق پر بیان (Rhetoric) کو اس لیے مدلول پر دال کو اور اس کے نتیجے میں تعقلی شعور پر متنیت (texuality) کو فوقیت حاصل ہوتی ہے بعض متون میں signifiers کی شدید جدلیاتی نوعیت کے سبب Aporia کی یہ صفت بہت نمایاں اور بعض میں اس قدر نمایاں نہیں ہوتی۔ مگر ادبی متون میں ہوتی ضرور ہے۔

زبان کے تشکیلی کردار کے اپنے لسانی نظام سے ماورا کسی 'معنی' / صداقت/ مابعد الطبیعاتی احضار کی نفی اور خود متن کی Aporias سے برآمد ہونے والی متن کی تعریف کے بعد اب صرف متن کی خود انعکاسیت (Self-Reflexivity) کا ذکر باقی رہ جاتا ہے۔

متن (تحریر) چوں کہ بولنے یا سننے کے ساتھ ہی فضا میں تحلیل نہیں ہوتا اور ترسیل کے بجائے تشکیل کے مسلسل عمل سے عبارت ہے اس لیے متن اپنی حسی وادرا کی حدود سے ماورا کسی ما بعد الطبیعاتی مدلول کی ترجمانی کرنے کے بجائے خود اپنی تشکیلی قوت کی طرف راجع ہوتا ہے یعنی متن میں signifiers کا وہ Play جو اصلاً اصول و اتفاق (Chance) کا تخلیقی اتحاد ہے خود اپنی کارکردگی (معنی خیزی کے عمل) کے انعکاس (Reflexion) پر اصرار کرتا ہے۔ اس صورت میں متن کی لاتشکیلی قرات، متن میں ''معنی'' تلاش نہیں کرتی، بلکہ متن کی تشکیلی قوت کے اسرار کھولتی ہے۔ اس طرح متن اس آئینے میں تبدیل ہو جاتا ہے، جس میں خود اس آئینے کا عکس جھلکنے لگتا ہے۔ یعنی متن کی لاتشکیلی قرات متن میں معنی خیزی کی قوت کے نظارے سے عبارت ہے، جو صرف اور صرف تحریر کے اپنے امتیازات وصفات کا آئینہ ہے، معنی کی تجسیم و ترسیل کا ذریعہ نہیں۔ اس لیے متن کی لاتشکیل کے معنی اس کی ساخت (Structure) کو کھولنے یا رد کرنے کے نہیں بلکہ اس کی معنی خیزی (Signification) کے وسائل، افتراق و التوا (Differance) Aporia اور بین المتونیت (Inter-textualuty) کے تجربے کے ہیں، جس کے نتیجے میں متن کی خود انعکاسیت روشن ہوتی ہے۔

OO

تحریر کی لاتشکیلی تعریف کی روشنی میں، متن کے امتیازات کے اس مختصر تعارف سے یہ تو بہر حال واضح ہو جاتا ہے کہ نہ صرف اردو بلکہ دوسری زبانوں میں بھی ادبی تنقید کے وہ تمام وسائل جن میں متن کی ادبیت یا قدر کا تعین کسی غیر لسانی مثلاً اخلاقی، معاشی یا معاشرتی حوالوں سے ہوتا ہے، ہمارے کام کا نہیں رہا اس نوع کے تعین قدر سے انکار تو اردو کے ہیئتی تنقید نگاروں نے بھی کیا۔ مگر اس دبستانِ تنقید میں جہاں مطالعے کا مرکز خود متن ہی ہے اس میں بھی مصنف یا فرد کی ذات کو متن کا مرکزی حوالہ تصور کر کے متن کو ترسیل وابلاغ وغیرہ کے ان مسائل کی روشنی میں پڑھا گیا، جو ادب کے رومانی تصورات سے مستعار تھا۔ یعنی ہیئتی تنقید میں ادب کا مطالعہ متن مرکزی ہونے کے باوجود تجربے اور اس ورائے متن تجربے کے علامتی اظہار اور پھر

اس کی ترسیل وغیرہ کے سبب اصلاً لفظ مرکزی (Logocentric) تھا اس لیے اس تنقید میں استعارہ یا ابہام کی تعریف اور تفاعل متن کی معنیات کے پابند رہے۔ یہی سبب ہے کہ ہئیتی تنقید اور اس کے بعد فروغ پارہی پس ساختیاتی تنقید میں متن کی مرکزیت کے تصور کی حد تک ایک سر سری مشابہت نظر آتی ہے، لیکن ان کی نظریاتی بنیادوں میں مشرقین کا بُعد ہونے کے سبب اس دونوں طرح کی قرات/تنقید میں بہت بنیادی فرق ہے۔ اس لیے مطالعۂ متن کا معاملہ اتنا سادہ نہیں، جتنا ایک خاص روایت میں پرورش پائی ہوئی عادتوں کے غیر شعوری عمل کے سبب معلوم ہوتا ہے۔

چوں کہ تحریر کا تصور اصلاً ایک افتراقی نظام کی ہئیت (Form) کا تصور ہے۔ اس لیے متن کے لاتشکیلی مطالعے میں سب سے پہلی شرط تو یہی ہوگی کہ متن میں معنی کی وحدت تک پہنچنے کی عجلت کے بجائے رک کر signifiers کے باہم افتراقی ربط اور اس سے نمو کرنے والے التوا (Deferment) کا کھیل دیکھا جائے۔ افتراقی ارتباط سے نمو کرنے والی پیچیدگی خود اپنے آپ میں بے حد زرخیز عمل ہے۔ اس زرخیزی کو دریافت کرنا، اس سے پیدا ہونے والے عدم تعین (Undecidability) کو روشن کرنے کے لیے نئے لسانی تکملے (Supplement) ایجاد کرنا، تنقیدی قرات کا بنیادی وظیفہ ہوگا۔ دریدا نے یہی بات صرف دو جملوں میں کہہ دی ہے:

> ''اچھی ادبی تنقید میں (اور) یہی تنقید کی تنہا قابلِ قدر قسم ہے، ایک کارروائی فعل ہے جس میں ادب کی تصدیق اور اس کی تصدیق مزید شرط ہے۔ (یہ) زبان کی حدود میں زبان کو اختراعی تجربہ ہے۔ یہ اس متن کے عرصہ میں قرات کے عمل کا ثبت کیا ہوا نقش ہے جو پڑھا جا رہا ہے۔''[۲]

قرات کا یہ عمل ہمیں متن کے کسی واحد یا حتمی معنی کی طرف نہیں لے جاتا اس لیے کہ تشکیل متن سے قبل نہ تو معنی، پہلے سے موجود ہوتے ہیں اور نہ متن کوئی خاص معنی تشکیل دے کر، اپنے تخلیقی کردار سے دست بردار ہو جاتا ہے، بہ قول دریدا:

"Meaning is neither before, nor after the act."

(Writing and Difference P.12)

اس لیے متن کے حوالہ جاتی کردار کے مقابلے میں signifiers کا باہم ارتباط، مطالعے کا موضوع ہوگا۔ یعنی تنقید کی دلچسپی / توجہ متن کی Referentiality کے بجائے اس کی

Self-reflexivity کی طرف ہوگی۔ اس مشاہدے میں یہ بالکل واضح ہے کہ تنقید نگار ''معنی'' کے بجائے ''معنی خیزی'' (Signification) کی شرائط کا مطالعہ کر رہا ہوگا کہ لا تشکیلی تنقید اصلاً معنی خیزی کی انھیں شرائط کی نشاندہی سے عبارت ہے۔ یہ عمل اقداری نہیں بلکہ وضاحتی ہوگا۔ یعنی جس طرح تنقید کا ہر روایتی دبستان اپنے مخصوص تصور ادب کی روشنی میں متن کے متعلق اقداری فیصلے کرتا ہے، یہ سہولت (Facility) بلکہ عشرت لا تشکیلی نقاد کو حاصل نہیں ہوگی۔ وہ ان شرائط کی نشان دہی اور اس عمل کی وضاحت کرے گا، جو متن میں معنی خیزی کا اصل سبب ہیں۔ رولاں بارت لکھتا ہے:

''اس لمحے سے جب ہم اعتراف کرتے ہیں کہ یہ متن تحریر سے مرتب ہوا (بنا ہوا) ہے (اور اس اعتراف سے نتائج برآمد کرتے ہیں)، تب ادب کی ایک سائنس ممکن ہو جاتی ہے.......... یہ مواد کی سائنس نہیں ہو سکتی.......... بلکہ مواد کی شرائط کی سائنس (ہوگی) یعنی وہ ہیئت کی سائنس ہوگی۔''8

روایتی تنقید کے اقداری کردار کے مقابلے میں، معنی خیزی کی شرائط و وسائل کا یہ تجزیہ اصلاً شعریات (Poetics) کا عمل ہے۔ شعریات نہ تو شرحیات کی طرح معنی بیان کرتی ہے اور نہ ہی تنقید کی طرح نظریاتی بنیادوں کی روشنی میں اچھے/ برے کے اقداری فیصلے صادر کرتی ہے۔ شعریات کا بنیادی وظیفہ ان شرائط و اسباب کا تجزیہ اور نشان دہی ہے، جو ایک متن میں معنی خیزی (Signification) کے عمل کو ممکن بناتے ہیں۔ اس لیے نئی تحریر اساس لا تشکیلی قرات، تنقید کے روایتی تصور کے مقابلے میں شعریات (Poetics) کے تصور و تفاعل سے قریب تر ہوگی۔

شعریات (Poetics) سے قربت کے سبب لا تشکیلی تنقید میں متن کی تقدیر (Evaluation) کسی نظریے، عقیدے یا فلسفے کی پابندی سے آزاد ہوگی اور اس کے لیے معیار صرف متن میں معنی خیزی کے وسائل کی جستجو سے برآمد ہوں گے۔ یعنی جس متن میں signifiers کا تفریقی ربط اور اس کے نتیجے میں معنی کا التوا، اس التوا کو قائم رکھنے کے لیے تکملے / ضمیمے (Supplement) کی نوعیت اور اس افتراق/ التوا (defferance) سے نمو کرنے والا عدم تعین (Aporia) جس حد تک سطح پر نمایاں ہوں گے، وہ متن اسی مناسبت سے غیر حوالہ جاتی، اس لیے Self-Reflexive ہوگا۔

ظاہر ہے نظم ونثر کی ہر صورت، اپنی تشکیل کا عکس یکساں سطح پر پیش کرنے کی اہل نہیں ہوگی تو جو متن، اپنی تشکیل کے مراحل کے انکشاف سے جس قدر قریب ہوگا، اس قدر زیادہ اہم اور قابلِ قدر ہوگا۔ مزید یہ کہ تحریر کے لاتشکیلی تصور میں، متن لازماً اس سے زیادہ معنی خیز ہوگا، جتنا کہ اس کا مرتب اپنے متن سے توقع رکھتا ہے اس ''زیادہ'' کو دریافت کرنا بلکہ بہ قول دریدا اسے ایجاد کرنے کا تجربہ، قرات کا حاصل ہوگا۔ اور چوں کہ تحریر کا یہ تصور، لفظ مرکزی تصور ادب کے لیے مرتب کی گئی تنقیدوں کے ہر جز سے انکار کرتا ہے اس لیے لاتشکیلی تنقید کی لفظیات بھی شعور، معاشرہ، یا فلسفہ/ نظریات وغیرہ سے مستعار ہونے کے بجائے خود متنیت (textuality) کی لاتشکیلی لفظیات سے برآمد ہوگی۔

(2009)

حوالے:

1. "There is no purely or rigorously phonetic writing, so-called phonetic writing, by all rights and principle and not anly due to an-empirical and technical insuffeciency, can-function only by admitting in to its system" non-phonetic signs"(punctuation, spacing etc,), and an-examination of the structure and necessity of these non-phonetic sings, quickly reveals that they can barely tolerate the concept of signs itself."(Darrida; Margins of Philosophy, defferance; P-05)
2. "That is why, writing will never be "voice painting" (voitaire). It creates meanings by enrgistering it, by entrusting it to an engraving, a grave, a relief to a surface whose essential characterstic is to be infinitely transmissible......"(Darrida; Writing and Difference; P-13)
3. "To write is to produce a mark which constitutes in its turn a kind of productive mechanism, which my absence will not as a matter of principle, prevent from functioning and provoking reading, from yieldingitself upto reading and writing.......

   For writing to be writing it must continue to "act" and be readable even if what we call the author of writing be provisionaly absent or no-longer uphold what he has written what he appears to have signed......" (Derrida; Margins of Philosophy; P-376)
4. "It is because writing is inaugral, in the fresh-sense of the word, that

it is dangerous and anguishing. It does not know where it is going, no knowledge can stop it from the essential precipitation towards the meaning that it constitutes and that is, primarily, its future. However it is capricious only through cowardice. There is thus no insurance against the risk of writing........" (Darrida; Writing and Defferanc;, P-11)

5. "Instead of containing or reflecting experience, language constitutes it. And a theory of constitutive form is altogether different from the theory of signifying form. Language is no longer a mediation between two subjectivities, but between a being and non-being. And the problem of criticism is no longer to discover to what experience the form refers, but how it can constitute the world, a totality of being. Without which there would be no-experience." (Paul-de-Man; Blindness and Insight; P-232)

6. "The self reflecting mirror effect by means of which a work of fiction asserts, by its very existence, its separation from emperical reality, its divergence as a sign, from a meaning that depends for its existance on the constitutive activity of this sign, characterizes the work of literature in its essence." (Paul-de-Man; Blindness and Insight; P-17)

7. "Good literary criticism, the only worthwhile kind implies an act, a literary signature, or counter signature, an inventive experience of language, in language, an inscription of the act of reading in the field of the text that is read." (Derrida; Acts of Literature, P.52)

8. "From the moment that one admits that the work is made with writing (and draws the consequence from that admission) than a certain science of literature become possible.....
This cannot be a science of content......but a science of the conditions of content, that is, a science of forms."
(گالے·Terene Hawkes; Structuralism and Somiotics; P.311)

دنیا، متن اور نقاد

(ایڈورڈ سعید کی ادبی تنقید)

ایک ایسے زمانے میں جب کہ پچھلے آٹھ دس سالوں سے شادیانے بجا بجا کر یہ اعلان کیا جا رہا ہے کہ دنیا سے نظریات ختم ہو چکے ہیں اور آج کی دنیا منڈی کی بے رحم ضرورتوں کے رحم و کرم پر ہے تو 'دنیا، متن اور نقاد' کا عنوان کچھ عجیب محسوس ہوتا ہے۔ ہم تو صرف متن سے دلچسپی رکھتے ہیں جس کا نہ تو کوئی سیاق و سباق ہے اور نہ جس کا کوئی خالق کیونکہ دنیا کے ساتھ ساتھ ہم نے مصنف سے بھی نجات حاصل کر لی ہے۔ اب متن، بے ماں باپ کے بچے کی طرح دندناتا پھر رہا ہے اور نقاد اُس کا سرپرست بن کر غیر منقولہ جائیداد سے اپنا حصہ وصول کر رہا ہے۔ تو ہم یہاں ایک سوال تو پوچھ ہی سکتے ہیں کہ پھر دنیا سے اتنی بے اعتنائی کیوں۔ ظاہر ہے یہ صوفی کی ترکِ دنیا نہیں کہ آپ دنیا کے ہر عیش و عشرت سے دست کش ہو جائیں بلکہ یہاں تو ساری دنیا کے وسائل کو اپنے لیے مخصوص کرنے کی فکر ہے۔ اس کے لیے اعلان کروایا جا رہا ہے کہ تاریخ کا خاتمہ ہو چکا ہے اور تاریخ کو بخیر و عافیت اُس کے انجام تک پہنچانے والے فوکویاما اب دنیا کو اعتماد (trust) کا درس دے رہے ہیں کیونکہ ان کے خیال میں اب ترقی کرنے اور خوش حال ہونے کے لیے ضروری ہے کہ لوگ اور اقوام ایک دوسرے پر اعتماد کریں۔ اب کون اُن سے سوال کرے کہ بھائی لٹیرے اور لٹنے والے میں اعتماد کس طرح پروان چڑھ سکتا ہے۔ یہی وہ سوال ہے جس سے بچنے کے لیے اس دنیا کو بے نظریہ ثابت کرنے کے لیے ایڑی چوٹی کا زور لگایا جا رہا ہے نجانے کیوں پھر بھی لوگ اس بے نظریہ دنیا کے نظریے کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں ہوتے۔

'متن اور نقاد' سے پہلے 'دنیا' کو رکھنے والے لوگوں میں ایڈورڈ سعید بھی شامل ہیں۔

ہمارے ہاں ایڈورڈ سعید اپنی مشہور زمانہ کتاب (Orientalism) کی وجہ سے زیادہ پہچانے جاتے ہیں۔ ان کا شمار سکہ بند ادبی نقادوں میں نہیں ہوتا بلکہ بطور حریت پسند اور سماجی مفکر کے زیادہ جانے پہچانے جاتے ہیں۔ مغرب میں اسلام اور مسلمانوں کے بارے میں پائے جانے والے تعصبات کا پردہ چاک کرنے میں انھیں خصوصی مہارت ہے۔ ایڈورڈ سعید نے اپنے بے باک انداز فکر اور مغربی دنیا خصوصاً امریکہ میں مسلمات تسلیم کیے جانے والے نظریات کو چیلنج کرنے میں کبھی ہچکچاہٹ کا مظاہرہ نہیں کیا۔ وہ اپنے نظریات کی صداقت پر پورا یقین رکھتے ہیں اور اپنے نظریات کے دفاع میں بڑی سے بڑی قربانی سے بھی گریز نہیں کرتے۔ تنظیم آزادیٔ فلسطین اور یاسر عرفات کے ساتھ اپنی عمر بھر کی رفاقت کے باوجود اوسلو معاہدے کے خلاف ان کا احتجاج اور یاسر عرفات سے علیحدگی سامنے کی بات ہے۔ ایڈورڈ سعید نے اگر اوسلو معاہدے کے خلاف آواز اٹھائی تو اس کے معنی یہ نہیں تھے کہ وہ امن کے مخالف اور جنگ و جدل کے حامی ہیں بلکہ دیگر احباب کی طرح ان کا بھی یہ خیال تھا کہ اوسلو معاہدہ بنیادی نوعیت کے تنازعات سے صرف نظر کرکے ایک وقتی اور گمراہ کن حل ہے کیونکہ اس سے فلسطینیوں کو کچھ حاصل نہیں ہوگا اور ان کے آپس کے تصادم بڑھ جائیں گے۔ امریکہ میں رہ کر امریکہ کی سرکاری پالیسیوں پر شدید تنقید کرکے ایڈورڈ سعید نے یہ ثابت کردیا کہ اگر انسان کسی بات پر ایمان رکھتا ہو تو اس کے اظہار سے اسے کوئی چیز نہیں روک سکتی ورنہ ہم نے تو دیکھا ہے کہ کل کے کٹر ترقی پسند آج امریکہ اور مغربی ممالک سے چند لاکھ کی گرانٹ حاصل کرنے کے لیے امریکی سرکاری پالیسیوں کی اچھل اچھل کر حمایت کرتے ہیں اور اُن اصولوں کی نفی کرتے ہوئے ذرا بھی نہیں شرماتے جن کی زندگی بھر گرج گرج کر حمایت کرتے رہے ہیں۔ لکھنے والے کی اصلیت ایسے ہی امتحانوں سے گزرنے کے بعد سامنے آتی ہے۔

'دنیا، متن اور نقاد' میں پہلا مظہر دنیا ہے اور اگر ہم پچھلے دس سالوں میں اردو تنقید کے انبار پر نگاہ ڈالیں تو اس کے بارے میں خال خال ہی بات ہمیں دکھائی دے گی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ہمارا تخلیقی ادب اسی 'دنیا' سے بھرا ہے۔ اگر ادبی تنقید، ادبی متن سے اپنا سروکار نہیں رکھتی تو وہ ذہنی عیاشی سے زیادہ کیا ہے یا امریکہ کی یونیورسٹی میں ترقی کے لیے لکھے جانے والے بے مغز، مگر چونکا دینے والے مضامین۔ ہمارے شاعر جمال احسانی نے کہا تھا

نہ کم سمجھ فرصتِ عمرِ یک نفس کو جمال
اس ایک راہ میں سارا جہان پڑتا ہے

تو یہ جہان جو یک نفس کی عمر میں بھی ہمارے سامنے ہے اسی کی نفی ہو رہی ہے اور یہ ثابت کیا جا رہا ہے کہ متن اپنے طور پر خود مکتفی ہوتا ہے۔ متن کا مطالعہ ہمیں سیاق و سباق کے بغیر کرنا چاہیے۔ ساختیت، پس ساختیت، ردِ تشکیل اور قاری اساس تنقید اسی رجحان کو آگے بڑھا رہے ہیں۔ اس سلسلے میں بیچارے ساسیئر کو مفت میں بدنام کیا گیا ہے۔ اُس نے تو قدیم اور مردہ زبانوں کے مطالعے کے لیے ایک طریقہ وضع کیا تھا۔ اب اگر آپ مردہ آدمی کا کفن زندہ انسان کو پہنا دیں تو اس میں کفن سینے والے کا تو کوئی قصور نہیں۔ بلاشبہ اس رجحان پر کاری ضرب لگانے والے دانشوروں اور نقادوں کا تعلق بائیں بازو سے ہے اور اپنی نظریاتی تربیت کی وجہ سے یہ لوگ سماجی حوالے کے بغیر ادبی متن کی تفہیم نہیں کرتے۔ یاد رہے کہ میں اُن نقادوں کا ذکر نہیں کر رہا جنھوں نے ادبی متن کو سماجی صورتِ حال کے ضمیمہ کا درجہ دے دیا تھا بلکہ میرا اشارہ ٹیری ایگلٹن، ایڈورڈ سعید، میشل فوکو، البرٹو ایکو اور پال ڈی مان وغیرہ کی طرف ہے جو متن کا مطالعہ اُس کے سماجی تناظر کے بغیر کرنے والے سے گریزاں ہیں اور جنھوں نے دنیا کو بے نظریہ ماننے سے بھی واضح انکار کیا ہے۔

'متن کیا ہے' اس سوال کا جواب پچھلے تیس چالیس سالوں میں بڑی شد و مد سے دیا گیا ہے لیکن جواب دینے والوں میں اتنا اختلاف ہے کہ قاری چکرا کر رہ جاتا ہے۔ نئی تنقید نے متن کے خود مکتفی ہونے کی بات کی تھی لیکن وہاں مصنف کو متن کا خالق سمجھا جاتا تھا یہ دوسری بات ہے کہ 'نئے نقادوں' کے مطابق تخلیق اپنے خالق سے آزادانہ اپنا الگ وجود رکھتی ہے اس لیے تخلیق کا مطالعہ کرنے کے لیے مصنف کو درمیان میں لانے کی ضرورت نہیں۔ فلسفیانہ سطح پر اس معاملے کا آغاز مارٹن ہیڈیگر (Martin Heidegger) سے ہوتا ہے جس نے کہا تھا کہ "زبان کسی چیز کے اظہار کے لیے نہیں ہے بلکہ یہ وجود کی دنیا میں حقیقی اعمال سرانجام دیتی ہے۔' اس سے رولاں بارت وغیرہ نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ زبان کے بار بار مطالعے سے نئے نئے مفاہیم نکالے جاسکتے ہیں اور ان لوگوں نے قرأت، دوبارہ قرأت کا طریقہ تخلیق کیا جس میں متن کی قرأت کبھی ختم نہیں ہوتی۔ ہیڈیگر کا یہ بھی خیال تھا کہ متن کی تفہیم ایک حرکیاتی سرگرمی (dynamic activity) ہے، ایک ایسا تال میل یا مکالمہ جو کبھی بھی پورے طور پر مکمل نہیں ہوتا۔

کبھی ختم نہیں ہوتا، کبھی بند نہیں ہوتا۔ اس معاملے کا مفید پہلو یہ ہے کہ اس میں انفرادی موضوع کو اہمیت نہیں دی جاتی بلکہ اسے ایک تال میل (Interaction) ایک جدوجہد، ایک کھیل، سمجھا جاتا ہے۔ اس میں معنی کبھی مکمل طور پر متعین نہیں ہوتے۔ دریدا (Jacques Derrida) نے ہائیڈگر کی اس بات سے کہ متن کیسے نظر آتے ہیں اس بحث کا آغاز کیا کہ تحریر سے معنی کیسے نکلتے ہیں۔ اسے وہ (Differance) قرار دیتا ہے۔ دریدا نے متن کے معنی کے متعین مراکز (Fixed centers of meaning) کے تصور کو چیلنج کیا۔ دریدا کا کہنا تھا کہ معنی کو ہم استحکام اور عدم استحکام، موجودگی اور عدم موجودگی، معلوم اور نامعلوم کے تعلقات کے حوالے سے زیادہ بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ اُس کا کہنا تھا کہ ہم ایک واحد معنی کو کبھی متعین نہیں کر سکتے۔ یہ ملتوی اور (deffered) ہوتے رہتے ہیں۔

یوں متن مرکز سے محروم ہو گیا۔ متن اگر گہرے اور اچھے انداز میں ساخت یافتہ ہوتے ہیں تو یہ اب ہماری تفہیم کے لیے موجود نہیں رہے۔ ردتشکیل (deconstruction) ایسی تنقیدی روش کو بیان کرنے کا اہم ترین ذریعہ ہے۔ ردتشکیل نے اس روایتی تصور کو رد کر دیا کہ ادبی متون میں متعین کردہ معنی ہوتے ہیں جن تک ہم معروضی تنقیدی طریقے پر چل کر رسائی حاصل کر سکتے ہیں کیونکہ اگر ہم مکمل معنی تک رسائی حاصل کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں ایک کبھی نہ ختم ہونے والی تحقیق میں پڑنا ہوگا۔ اگر یہ بات صرف ادبی متن تک محدود رہتی تو پھر بھی قابل برداشت ہو سکتی تھی لیکن یہ آگے چل کر خود زندگی کو ہی بے معنی بنا دیتی ہے۔ زندگی اقدار سے خالی ہو جاتی ہے اور زندگی کے جوہر تک ہماری رسائی ناممکن ہو جاتی ہے۔ اس سے وجودیت اور (Nihlism) تک کی نفی ہو جاتی ہے۔ ایسا نہیں کہ متن کی تنقید سے حاصل ہونے والے نتائج کو اس طرز فکر کے مخالفین نے زندگی پر منطبق کیا ہو یہ کام بھی خود دریدا نے کیا۔ اس کے جواب میں پال ڈی مان (Paul De man) نے کہا کہ اس سے تو بیداری/ نیند، اور حافظ/ فراموش کے تعین متزلزل ہو جاتے ہیں اس کے ساتھ ساتھ ماضی/ حال، تخیلی/ حقیقی اور معلوم/ نامعلوم کے درمیان، حد فاصل بھی دھندلا جاتی ہے۔ ہمارے لیے یہ جاننا مشکل ہو جاتا ہے کہ ہم یہ سب حالت بیداری میں کر رہے ہیں یا خواب میں۔ حتی کہ ہم تو مماثلت اور اختلاف کے درمیان فرق کی بھی وضاحت کرنے کے قابل نہیں رہتے کیونکہ اگر کسی چیز کے بھی معنی متعین نہیں تو پھر ہم لفظ سے جو مفاہیم اخذ کرتے ہیں وہ بھی مشکوک ہیں اور اگر لفظ سے معنی کا استخراج ممکن نہیں تو ہماری

روزمرہ کی گفتگو بھی گمراہ کن ہے۔ مثلاً ہم جب محبت اور نفرت کے الفاظ استعمال کرتے ہیں تو ان کے متعین مفہوم پر سب کا اتفاق ہے اور اگر ان لفظوں کے معنی متعین نہیں تو پھر آپ محبت کہیں یا نفرت ایک ہی بات ہے یعنی دعا کو دغا بنانے کے لیے اب ع پر نقطہ ڈالنے کی ضرورت نہیں یہ کام دریدا اپنے تخیل سے کرلے گا۔

ردتشکیل کے حوالے سے یہ بات قابل ذکر ہے کہ دریدا کے بقول ردتشکیل کا کام صرف مخصوص ادبی یا فلسفیانہ متن سے وابستہ معنی ہی کو دوبارہ تشکیل دینا نہیں، حقیقت میں اس کا کام فلسفیوں اور اداروں کی دوبارہ تشکیل بھی ہے اور خاص طور پر 'Myopic' مغربی دانشورانہ روش کے ادارے کی دوبارہ تشکیل۔ اب لازمی طور پر نقاد خود سے یہ سوال کرنے پر مجبور ہے کہ ردتشکیل یا دوبارہ تشکیل کے عمل کو کہاں جا کر رکھنا ہے۔ اس سے اُن تنقیدی فیصلوں کا آغاز ہوتا ہے جو صرف طریقے کی مطلق نہیں، نہ نظریے، یا متن کے حوالے سے ہیں۔ یہ فیصلے متن کا تجزیہ کرنے والا کرتا ہے۔ تو پھر یہ لازمی طور پر سیاسی رخ اختیار کرلیتا ہے کہ اگر ایک خارجی عنصر اس بات کا فیصلہ کرے گا کہ متن سے کتنے معنی دریافت کرنے ہیں تو وہ اپنے مفادات کے پیش نظر کرے گا۔ اس سے متن اور مصنف دونوں کا وجود خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ میشل فوکو نے اس سلسلے میں 'What is an author' میں تفصیلی بحث کی ہے۔

متن کو بے توقیر کرنے کا سلسلہ صرف دریدا پر ہی نہیں رک جاتا بلکہ بلوم (Harold Bloom) نے یہاں تک دعویٰ کردیا کہ متن کے بارے میں ہمارا مثالی رویہ صرف التباسات ہیں اور دراصل متن نام کی کسی چیز کا وجود نہیں، جو ہے وہ تو تشریحات کا سلسلہ ہے۔ اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے جیوفری (Geofury) نے تو یہ تک کہہ دیا کہ نقاد ایک ادبی متن کی قرأت کرتے ہوئے اُس متن کا خالق بن جاتا ہے۔ یہاں آکر معلوم ہوتا ہے کہ اس سارے بکھیڑے کے پیچھے نقاد کا احساس کمتری کارفرما ہے۔ جو تخلیق کار کے مقابلے میں خود کو پاتا ہے اور چور دروازے سے تخلیق کار بننے کی آرزو پوری کرتا ہے۔ نقاد ادب اور تنقید میں موجود فرق کو ختم کرنے کے درپے ہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ پھر 'فن کا تصور' (Concept of art) کیا ہوگا اور تخلیق کے جمالیاتی پہلو کی شناخت کیسے ہوگی۔ ایک فن پارے کے دوسرے سے بہتر ہونے کا فیصلہ کیسے ہوگا۔

اس ساری بحث میں یہ سوال بھی اہم ہے کہ 'متن کس چیز سے بنتا ہے' دریدا کا کہنا ہے

متن سے باہر کچھ بھی موجود نہیں جس کے معنی اس تناظر کو تسلیم کرنے سے انکار ہے جس میں متن جنم لیتا ہے۔ متن کو الفاظ کا مجموعہ سمجھا جاتا ہے۔ اگر متن کی تفہیم اس سے آگے کی بات ہے مثلاً اگر اس میں (Signifying practices) اور پیش کش کی ساختیں بھی شامل ہیں جو کہ صفحہ پر موجود لفظ سے آگے کی بات ہے تو دریدا کا بیان ایک طاقتور سیاسی سرگرمی بن جاتا ہے۔ اس صورت میں جس بات کی تفتیش کی جارہی ہے وہ صرف متن کی سادہ لسانی ساختیت نہیں بلکہ متن کے نظریاتی، فلسفیانہ، معاشی اور تاریخی تناظر ہیں۔ ایڈورڈ سعید اگرچہ دریدا کے ردتشکیل کے نظریے کو تو تسلیم نہیں کرتے لیکن انھوں نے اپنی کتاب (Orientalism) میں مغرب میں موجود 'Orientalism' کو دوبارہ تشکیل دینے کی کوشش کی ہے کیونکہ بقول ایڈورڈ سعید مغرب میں مشرق کے بارے میں جو مسخ شدہ اور اسٹیریو ٹائپ امیج ملتا ہے وہ مشرق کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ مغرب کا اپنا تصورِ مشرق ہے۔ ایڈورڈ سعید اپنے تجزیے میں متن کے پس پشت کارفرما نظریاتی اساس کو اہمیت دیتا ہے اور یہی فی زمانہ اُس کا اختصاص ہے۔

ایڈورڈ سعید ان نقادوں میں ہیں جو متن کے نظریے کو ایک سیاسی سرگرمی سمجھتے ہیں۔ اُن کے خیال میں تمام متون کی سیاسی جہت موجود ہوتی ہے کیونکہ وہ جس سیاسی وسماجی تناظر میں پیدا ہوتے ہیں انھیں اس سے جدا کر کے نہیں سمجھا جاسکتا جیسے محمود درویش کی نظموں کو فلسطین کی جدوجہد آزادی، اقبال کو اُس کے اسلامی نشاۃ ثانیہ کی آرزو اور فیض کو اس کے فکری تناظر کے بغیر سمجھنے کی کوشش میں ہم گمراہ کن نتائج اخذ کرنے کے علاوہ اور کچھ حاصل نہیں کر سکتے۔ میشل فوکو نے نطشے کے حوالے سے متن کے سیاسی ہونے کی بات کرتے ہوئے کہا تھا کہ متن اس لیے سیاسی جہت کے حامل ہوتے ہیں کیونکہ وہ طاقت سے متعلق ہوتے ہیں۔ ان کا علم حاصل کر کے ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ طاقت کا کھیل کیسے کھیلا جاتا ہے اور اس میں کیا کیا کچھ شامل ہوتا ہے۔ ایڈورڈ سعید اس بات کو یوں آگے بڑھاتے ہیں کہ مخاطبہ Discourse کا تجزیہ اور اُس عمل کا جس سے متن پیدا ہوتے ہیں تجزیہ دراصل تاریخ کا تجزیہ ہے۔ جس کے اپنے نظریات اور کنٹرول کرنے والی قوتیں ہوتی ہیں۔ متن کے حوالے سے وہ کہتے ہیں ''میرا نقطہ نظر یہ ہے کہ تمام متون دنیاوی ہوتے ہیں۔ کسی حد تک وہ واقعات ہوتے ہیں اور حتیٰ کہ جب بظاہر وہ اس بات کی نفی کرتے دکھائی دیتے ہیں، وہ سماجی دنیا انسانی زندگی اور یقیناً ان تاریخی لمحات کا حصہ ہوتے ہیں جن میں وہ جنم لیتے ہیں اور جن میں ان کی تشریح کی جاتی ہے۔''

یعنی ایڈورڈ سعید ان دونوں باتوں کو تسلیم کرتے ہیں کہ متن کی تفہیم پر متن کے وجود میں آنے اور اس کی تشریح کرنے، دونوں زمانے اثر انداز ہوتے ہیں۔ اگر متن کی تشریح اُس کی تخلیق سے سو سال بعد کی جائے تو یقیناً اس میں کچھ ایسے ابعاد پیدا ہو جاتے ہیں جو زمانہ تخلیق کے لوگوں کے پیش نظر نہیں رہے ہوتے۔ ایڈورڈ سعید کا خیال ہے کہ متن نتیجہ ہوتا ہے خالق اور ذریعہ (Medium) کے درمیان تعلق کا۔ متن میں بعض اوقات متضاد رویں کارفرما ہوتی ہیں۔ لیکن کچھ بھی ہو جائے متن اُس دنیا کا حصہ ہی رہتا ہے جس میں وہ جنم لیتا ہے۔ وہ مزید کہتے ہیں کہ متن ہم سے عام معنی میں کلام نہیں کرتے۔ اُن کے خیال میں متن اور دنیا میں فاصلہ پیدا کرنا مصنوعی عمل ہے جو زیادہ دور تک ہمارے ساتھ نہیں چلتا۔ متن کی قرأت کے حوالے سے وہ البرٹو ریکو سے ہم زبان ہو کر کہتے ہیں:

> "It is argued that since all reading is misreading, no one reading is better than any other, and hence all readings, potentially infinite in number, are in the final analysis equally misinterpretation."

یعنی وہ اس بات کو رد کر دیتے ہیں کہ آپ متن سے بے شمار معنی اخذ کر سکتے ہیں اور ان میں سے کوئی بھی معنی حتمی نہیں ہوتا۔ وہ میشل فوکو کی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ متون میں مخاطبہ (Discourse) شامل ہوتے ہیں اور بعض اوقات بڑے پر تشدد انداز میں، ہر معاشرے میں پیداواری مخاطبہ کو چند طے شدہ طریقہ ہائے کار کے مطابق منتخب، منظم اور کنٹرول کیا جاتا ہے۔ یہاں مخاطبہ سے مراد بولا اور لکھا ہوا لفظ ہے۔ میشل فوکو نے کہا تھا کہ تحریر کرنا طاقت کے تعلقات میں ایک منظم تبادلہ خیالات ہے جو کہ کنٹرول کرنے والے اور کنٹرول ہونے کے درمیان ہوتا ہے اور تحریر اس کنٹرول کے عمل کو قبول نہ کرنے کا اعلامیہ ہے۔ ایڈورڈ سعید میشل فوکو سے اس مقام پر متفق نظر آتے ہیں۔

ایڈورڈ سعید نے متن کے حوالے سے ہر اُس نقطہ نظر کو رد کیا ہے جو متن کا مطالعہ اُس کے سیاسی، سماجی، ثقافتی اور نظریاتی سیاق و سباق کے بغیر کرتا ہے۔ ایڈورڈ سعید اپنے تجزیاتی طریقہ کار تو رد تشکیل سے لیتے ہیں لیکن وہ اس نقطہ نظر کی نظریاتی اساس کو رد کرتے ہیں کہ متن کو اُس کے تناظر سے الگ کر کے دیکھا جائے۔ متن کی بحث آج کی ادبی تنقید اور تھیوری میں مرکزی اہمیت کی حامل ہے اور اس بات کو سمجھنے کی خاص ضرورت ہے کہ ایک خاص حلقے کی

طرف سے غیر نظریاتی دنیا کا جو ڈھونگ رچایا جارہا ہے اُس کے پس پشت کون سے سیاسی مقاصد کارفرما ہیں۔

اب تک میں نے اپنی بات دنیا اور متن تک محدود رکھی ہے، اب تھوڑا سا تذکرہ نقاد کا بھی ہو جائے۔ آج کا مثالی نقاد جسے پس جدیدیت یا مابعد جدیدیت کا نقاد بھی قرار دے سکتے ہیں مصنف کو مار کر متن کو بے دخل کر چکا ہے۔ اب جب کہ مصنف اور متن اس دنیا سے رخصت ہو چکا ہے تو نقاد سوائے مرثیہ خوانی کے اور کیا کر سکتا ہے۔ اُس کے لیے بگڑا نقاد مرثیہ خواں کی ترکیب عجیب تو محسوس ہوگی لیکن بے محل نہیں۔ آپ نقاد کو اپنا کام کرنے دیجیے اور خود ادبی متون کا مطالعہ کیجیے ان کے سیاسی، سماجی، ثقافتی، معاشی اور نظریاتی تناظر کے پس منظر میں۔

○

(سہ ماہی 'تسطیر' لاہور، مدیر: نصیر احمد ناصر، شمارہ 16-15، اکتوبر 2000 تا مارچ 2001)

طرف سے غیر نظریاتی دنیا کا جو ڈھونگ رچایا جارہا ہے اُس کے پس پشت کون سے سیاسی مقاصد کارفرما ہیں۔

اب تک میں نے اپنی بات دنیا اور متن تک محدود رکھی ہے، اب تھوڑا سا تذکرہ نقاد کا بھی ہو جائے۔ آج کا مثالی نقاد جسے پس جدیدیت یا مابعد جدیدیت کا نقاد بھی قرار دے سکتے ہیں مصنف کو مار کر متن کو بے دخل کر چکا ہے۔ اب جب کہ مصنف اور متن اس دنیا سے رخصت ہو چکا ہے تو نقاد سوائے مرثیہ خوانی کے اور کیا کر سکتا ہے۔ اُس کے لیے بگڑا نقاد مرثیہ خواں کی ترکیب عجیب تو محسوس ہوگی لیکن بے محل نہیں۔ آپ نقاد کو اپنا کام کرنے دیجیے اور خود ادبی متون کا مطالعہ کیجیے ان کے سیاسی، سماجی، ثقافتی، معاشی اور نظریاتی تناظر کے پس منظر میں۔

○

(سہ ماہی 'تسطیر' لاہور، مدیر: نصیر احمد ناصر، شمارہ 16-15، اکتوبر 2000 تا مارچ 2001)

اساطیر کا عصری تصور

[رولاں بارتھ کے مضامین کے مجموعے Mythologies
میں شامل مضمون Myth Today سے ماخوذ]

اساطیر کا عصری تصور کیا ہوسکتا ہے؟ آج اسے کس طرح سمجھایا بیان کیا جاسکتا ہے؟ اس سوال کا ایک سیدھا سادہ جواب یہ ہوسکتا ہے کہ اساطیر ایک مخصوص قسم کی زبان کا نام ہے، ایک ایسی زبان جس کا اساطیر میں تبدیل ہونا کچھ خاص قسم کے حالات کے تابع ہوتا ہے۔ اساطیر کو ہم ابلاغ کا ایک نظام یا پھر ایک طرح کا پیغام بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہاں یہ بھی واضح کرنا ضروری ہوجاتا ہے کہ اسے کوئی مجرد تصور یا خیالی پیکر نہ سمجھا جائے۔ یہ معنی خیزی کا ایک طریقۂ کار (Mode of signification) یا ہیئت (form) ہے جس سے منسلک تاریخی حدود اور ان کے اطلاق کے حالات طے کیے جاتے ہیں۔

چوں کہ اسطور ایک قسم کی زبان ہے اس لیے ہر وہ شے اسطور کہی جاسکتی ہے جس کا ابلاغ ڈسکورس کے توسط سے ممکن ہوسکے۔ مزید یہ کہ اسطور کو اس کے پیغام سے نہیں بلکہ اس کے پیغام کا ترسیل کے مخصوص طریقۂ کار سے جانا اور سمجھا جاتا ہے اور چوں کہ suggestivity یا اشاریاتی امکانات کے معاملے میں اس کائنات کی زرخیزی لامحدود ہے اس لیے اس سے متعلق کوئی بھی شے اسطور کے زمرے میں آسکتی ہے، یعنی یہ کہ ہر شے ایک محدود مجرد خاموش وجود سے ارتقا پذیر ہوکر ایک ایسی oral state کو پہنچ سکتی ہے جہاں اسے مجموعی سماجی ستائش حاصل ہوجائے کیوں کہ ہمارے درمیان ایسا کوئی بھی فطری یا غیر فطری قانون موجود نہیں جو اشیا کے بارے میں گفتگو کرنے کا مانع ہو۔

مثال کے طور پر ایک درخت محض ایک درخت ہوسکتا ہے مگر ہمیشہ اور ہر بار نہیں۔ ایک

آرٹسٹ یا ادیب جب اسے کسی خاص تناظر میں اپنے مخصوص فقروں، تشبیہات، اور استعاروں سے سجا کر پیش کرتا ہے تو وہ محض درخت نہیں رہ جاتا۔ اب ایک خالص مادہ فنی عمل سے ترقی پذیر ہوکر سماجی معنویت حاصل کرلیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر شے ہمیشہ اس طرح پیش نہیں کی جاتی۔ ایک زمانے تک چند اشیا اساطیری زبان کا حصہ بنی رہی ہیں پھر ان کی جگہ دوسری چیزیں لے لیتی ہیں اور یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔

کیا کچھ ایسی بھی چیزیں ہیں جو ہمیشہ suggestivity کا ماخذ بنی رہتی ہیں یعنی کہ جن کا وجود suggestivity سے ہی عبارت ہے جیسا کہ بادلیئر نے 'عورت' کے بارے میں کہا تھا تو اس کا جواب نفی میں ہی ہوگا۔ قدیم تر اساطیر کی بات تو کی جاسکتی ہے مگر ابدی اساطیر کی نہیں۔ چوں کہ یہ انسانی تاریخ ہی ہے جو حقائق کو زبان و بیان میں ڈھالتی ہے اسی لیے تسلسلِ زماں سے جڑی اساطیری زبان کے وجود اور بقا و زوال کے مراحل کا تعین بھی تاریخِ انسانی ہی کرتی ہے۔ اساطیر بے حد قدیم ہو یا نسبتاً کم ان کی بنیاد پیچھے جاکر تاریخ میں ہی کہیں تلاش کرنی ہوگی۔ کوئی شے خود اپنی ظاہری یا باطنی خصوصیات کی بنا پر اسطور میں تبدیل نہیں ہوتی۔ اس لیے اساطیر کو ایک ایسی زبان کہنا شاید نامناسب نہ ہوگا جسے تاریخ شناخت عطا کرتی ہے۔

چوں کہ اساطیری زبان ایک قسم کا پیغام ہے اس لیے وہ محض oral speech تک محدود نہیں بلکہ مختلف قسم کا تحریری مواد اور ذرائع ابلاغ بہ شمول فوٹو گرافی اور سینیما وغیرہ بھی اس کو استحکام بخشتے ہیں۔ مزید وضاحت کے خیال سے یہاں رولاں بارتھ کے مضمون کا ایک اقتباس حوالے کے طور پر سیدھے پیش کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے:

> "Mythical speech is made of a material which has already been worked on as to make it suitable for communication! It is because all the material of myth presupposes a signifying consciousness, that one can reason about them while discounting their substance. This substance is not unimportant! Pictures, to be sure, are more imperative than writing, They impose meaning at one stroke, without analysing or diluting it. But this is no longer a Constitutive difference. Pictures become a kind of writing as soon as they are meaningful. Like writing they call for a lexis—— Even object will became speech if they mean something——

This does not mean that one must treat mythical speech like language—— myth in fact belongs to the province of general sciences, coextensive with linguistics which is sociology." (Myth Today)

''اسطوری زبان ایسے مواد سے وضع کی جاتی ہے جسے پہلے ہی سے ترسیل کے لیے موزوں بنا لیا گیا ہو۔ چوں کہ اسطور کے سارے مواد کے لیے ایک Signifying Consciousness لازمی ہوتی ہے اسی لیے ہم اساطیر کے مواد سے مبالغے کو منہا کرتے ہوئے ان پر غور وفکر کر سکتے ہیں۔ یہ مواد غیر اہم نہیں ہے تصویریں اپنے اندر درحقیقت تحریر سے زیادہ اثر پذیری رکھتی ہیں۔ وہ تجزیے کے مرحلے سے تب ہی اور اس کی اہمیت گھٹائے بغیر موقلم کی ایک ہی جنبش سے مفہوم کو ہم پر مسلط کر دیتی ہیں۔ لیکن یہ ایک اساسی فرق نہیں ہوتا۔ جیسے ہی وہ معنی خیز ہو جائیں تصویریں ایک طرح کی تحریر بن جاتی ہیں۔ تحریر کی طرح انھیں بھی اپنی فرہنگ درکار ہوتی ہے۔ اگر ان کا کوئی باقاعدہ مفہوم ہو تو محسوس اور مادی اشیا تک گفتار زباں بن جائیں گی۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم اساطیری بیان کو زبانِ عام تصور کریں۔ اسطور دراصل جنرل سائنس کے شعبے سے تعلق رکھتی ہے اور لسانیات اور نشانیات کے ساتھ ہم وجود ہے۔''

چوں کہ اساطیر کا مطالعہ بھی ایک مخصوص قسم کی زبان کا مطالعہ ہے اس لیے اسے اس وسیع سائنس کے مطالعے کا ایک انتہائی چھوٹا حصہ کہا جا سکتا ہے جسے آج سے تقریباً پچاس سال پہلے سوسیور (Saussure) نے 'Semiology' نشانیات کا نام دیا تھا۔ ہر چند کہ نشانیات ابھی تک ارتقائی منازل میں ہی ہے مگر اس کی اہمیت اس امر سے واضح ہے کہ بیش تر عصری تحقیق وتنقید، مفہوم ومعنی کے مباحث سے جڑی ہوئی ہیں... تحلیلِ نفسی، ساختیات، ردتشکیل، eidetic psychology اور وہ نئی ادبی تنقید بھی جس کے کچھ بنیادی نمونے Bachelord نے پیش کیے ہیں جہاں تنقید حقائق سے صرف اسی قدر سروکار رکھتی ہے جس حد تک وہ محض حقائق نہ ہو کر دوسرے وسیع تر مفاہیم کے حامل ہوں۔ اگر نشانیات کو ایک formal science مان لیا جاتا ہے تو اساطیر کے مطالعے کو اس کا ایک جز کہا جا سکتا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ اگر اسے ideology کے مطالعے کا ایک حصہ تصور کیا جائے تو اسے ایک تاریخی علم بھی کہا جا سکتا ہے کیوں کہ اساطیر بہر حال ہیئتِ افکار

ideas-in-form کا مطالعہ ہے۔

semiology کے کسی مطالعے میں بنیادی سطح پر signifier اور signified کے رشتے کو ذہن میں رکھا جاتا ہے۔ چوں کہ ان دونوں کا تعلق الگ الگ categories سے ہے اس لیے یہ رشتہ برابری کا نہیں ہے اسے signifier expresses the signified کے اصول کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے یہاں عام خیال کے برخلاف ہمیں ذہن میں یہ رکھنا ضروری ہے کہ کسی زبان کے نشانیاتی نظام میں ہمارا واسطہ دو نہیں بلکہ تین مختلف اصطلاحوں سے ہے معنی نما (the signifier)، تصور معنی (the signified)، نشان (the sign) جس میں آخرالذکر اول اور دوئم کے توسط سے وجود میں آیا ہے۔ مثال کے طور پر گلاب کے پھول کو لیجیے جسے انسانی جذبے کی ترسیل کے لیے استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ اب کیا یہاں صرف ایک معنی نما اور ایک تصور معنی گلاب اور ہمارا جذبہ ہی ہیں یا صرف جذبے کا اظہار کرنے والا گلاب ہی۔ تجزیے کی سطح پر درحقیقت یہاں تین اصطلاحیں ہیں گلاب اور جذبات (تصوراتی سطح پر) جو ایک دوسرے میں ضم ہونے سے پہلے الگ الگ تھے اور تیسرا وہ نشان sign (یا لفظ) جو پہلے دو کے باہم اتصال سے بنا ہے۔ جہاں تجزیے کی سطح پر گلاب کو اس پیغام (جذبات) سے الگ نہیں کیا جاسکتا جو اس میں نہاں ہے وہیں تصوراتی سطح پر گلاب کو Siginifed اور Sign دونوں سمجھنا غلطی ہوگی۔ کیوں کہ Signifier (معنی نما) خالی ہے اور Sign بھری ہوئی ہے اسی لیے کہ وہ معنی ہے۔ اسطور کے کسی نشانیاتی (Semiological) مطالعے کے لیے یہ تفریق ضروری ہے۔

سوسیور جس نے ایک مثالی یا اعلیٰ درجے کے نشانیاتی نظام... زبان (language) کے مطالعے کی کوشش کی تھی Signified کو تصور (Concept) Signifier کو Accoustic Image (جو ذہنی ہے) اور تصور (Concpet) اور پیکر یا (Image) کے بیچ قائم ہوئے رشتے کو Sign یا لفظ سے تعبیر کرتا ہے جو اپنا ایک ٹھوس وجود رکھتا ہے۔ اس طرح یہ واضح ہے کہ سوسیور نے Sign اور Signifier میں تفریق کی اور اس تفریق کی اہمیت کو سمجھا... ذہن وادراک کی کئی پیچیدہ نفسیاتی واردات ایسی ہیں جن کی تفہیم میں اس سے مدد لی گئی۔ مثال کے طور پر فرونڈ اپنے مطالعے کا مواد خواب کے صرف اسی حصہ کو نہیں کہتا جو ذہن نے دیکھا یا دیکھنے والے کو یاد رہ گیا بلکہ اس خوابیدہ متن کو بھی اس میں شامل کرتا ہے جو ذہن میں موجود تھا۔ سارتری (Sartrean) تنقید میں بھی 'Signified' کی تشکیل کردار (Subject) کے ذہن میں ہی موجود

بنیادی بحران (crisis) سے ہوتی ہے۔ (مثال کے طور پر بودلیئر کا اپنی ماں سے بچھڑ جانا)۔ مجموعی طور پر تمام ادب ایک ڈسکورس کی حیثیت سے signified کہا جاسکتا ہے۔ جب کہ اس ڈسکورس اور اس میں نہاں بحران کے بیچ جو رشتہ پایا جاتا ہے وہ اس کے مزاج اور معیار کا تعین کرے گا جسے ہم signification کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح سارتری (Sartrean) تنقید کا یہ سانچہ سہ ابعادی (tri-dimensional) کہا جاسکتا ہے۔ اسطور کی (pattern) ساخت بھی اسی طرح سہ ابعادی ہوتی ہے۔ اسے بھی signified 'signifier اور sigr کے وسیلے سے سمجھا جاسکتا ہے، صرف اس فرق کے ساتھ کہ اساطیر کا اپنا ایک مخصوص تشکیلی نظام ہے ان معنوں میں کہ یہ ایک ایسی نشانیاتی زنجیر (semiological chain) سے بنتی ہیں جو پہلے سے موجود ہوتی ہے۔ اس طرح اساطیر کے نظام کو ترتیبِ دوئم second-order-conditioning کا نشانیاتی نظام بھی کہا جاسکتا ہے۔ پہلی ترتیب / درجہ بندی میں جسے نشان کہا جاسکتا تھا (پیکر اور تصور کی مجموعی صورت) وہ دوسری درجہ بندی تک آتے آتے محض signifier رہ جاتا ہے۔ رولاں بارتھ نے اساطیر کے ایک ترتیبِ دوئم کے نشانیاتی نظام ہونے کے تصور کو مندرجہ ذیل جدول کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

زبان	۱ - معنی نما	۲ - تصورِ معنی	
	۳ - نشان		
اسطور	۱ - معنی نما		۲-تصورِ معنی
	۳ - نشان		

اس طرح یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ اساطیر میں دوسرا نشانیاتی نظام ہوتا ہے۔ ایک لسانی (linguistic)۔ اس کی زبان یا تشریح و تفہیم کے دوسرے طریقہ کار جسے language-object کہا جاسکتا ہے کیوں کہ یہ زبان کا طریقِ اظہار ہی ہے جسے گرفت میں لاکر اساطیر اپنا مخصوص نظام مرتب کرتی ہے اور دوسرا اساطیر بہ ذات خود جسے فوق لسان (meta language) کہا جاسکتا ہے کیوں کہ یہ اب زبانِ دوئم ہے جو پہلی کی جگہ استعمال میں آنے لگتی ہے۔ اسی لیے ماہرِ نشانیات (semiologists) کو اساطیر کے سلسلے میں صرف (meta language) (فوق لسان) کا مطالعہ کرنا ہوتا ہے۔ نہ تو اسے یہاں language object کی ساخت کے بارے میں غور کرنے کی ضرورت ہوتی ہے اور نہ ہی اس کے لسانی منصوبے (linguistic scheme) کی تفصیل

میں جانا ہوتا ہے۔ وہ صرف اس کے total term یا global sign کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تحریر اور تصویر کو ایک ہی درجے پر رکھتا ہے یعنی نشان کے درجے پر۔ اگر کسی اساطیری نظام کو تاریخ سے جوڑ کر یہ سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ وہ عصری معاشرے کے مفادات سے کس حد تک ہم آہنگ ہے، یعنی کہ دوسرے الفاظ میں اسے نشانیات semiology کے حصے کی طرح نہیں بلکہ idealogy کے طور پر دیکھا جائے تو پھر دیکھنے والے کو ایک تیسری قسم کی Focusing کا محرک بننا ہوگا۔ یعنی کہ اب اساطیر کے رول کی وضاحت اس بات پر منحصر ہوگی کہ اس کا مطالعہ کرنے والا اسے اپنے مخصوص دور کے سیاق وسباق میں کس طرح Receive کرتا ہے۔

اب یہ بھی واضح ہو چکا ہے کہ اسطور اور ابہام (ambiguity) لازم وملزوم نہیں ہیں۔ بلکہ سچ تو یہ ہے اسطور بہ ذات خود نہ کچھ پوشیدہ رکھتی ہے اور نہ ہی کچھ بہت زیادہ واضح کرنے کی سعی کرتی ہے۔ وہ distort کرتی ہے۔ رولاں بارتھ کے الفاظ میں:

> "Myth hides nothing and flaunts nothing; it distort; myth is neither a lie nor a confession; it is a inflexion."—— It aims at causing an immediate impression—— it does not matter if one is later allowed to see through the myth, its action is assumed to be stronger than the rational explanation which may later belie it. This means that the reading of myth is exhausted at one stroke."

''اسطور نہ تو کچھ پوشیدہ رکھتی ہے اور نہ ہی ضرورت سے زیادہ تشہیر کرتی ہے۔ وہ مسخ کرتی ہے۔ اسطور نہ ہی جھوٹا ملمع ہے اور نہ ہی ایجاب واقعہ۔ یہ Inflexion ہے۔ اس کا مقصد فوری تاثر پیدا کرنا ہوتا ہے۔ اگر بعد میں اس کے آر پار دیکھ سکنا ممکن بھی ہو جائے تو اس میں کوئی مضائقہ نہیں کیوں کہ اس کا اثر اس عقلی تشریح کے مقابلے میں جو بعد میں اسے باطل ثابت کر دکھائے کہیں زیادہ پائدار ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ اسطور کی خواندگی ایک ہی بار میں پوری ہو جاتی ہے۔''

○

(شعر وحکمت: ایڈیٹر: اختر جہاں، اشاعت: مارچ 2001، ناشر: مکتبہ شعر وحکمت، حیدرآباد (اے پی)

بَیانیہ کی سرحدیں

اس مضمون میں Narrative کا ترجمہ "بیانیہ"، Description کا "روئداد"، Discourse کا "کلامیہ" اور Discursive کا ترجمہ "برہانی" کیا گیا ہے۔ (مترجم)

روایت کے احترام میں اگر ہم خود کو صرف ادبی اظہار کی عمل داری تک محدود رکھیں تو ہم کسی دقت کے بغیر بیانیہ کی تعریف کر سکتے ہیں کہ یہ زبان کے ذریعے اور بہ طور خاص تحریری زبان کے ذریعے، حقیقی یا افسانوی واقعہ یا واقعات کے تسلسل کی نمائندگی ہے۔ یہ مثبت (اور مروجہ) تعریف سادہ اور واضح بالذات ہے، اور ٹھیک یہی اس کا بنیادی مسئلہ بھی ہے کہ یہ تعریف خود کو اور ہمیں بھی اس واضح اور بین (تعریف) تک محدود کرتی ہے اور اس طرح اس کے طریقۂ عمل اور طرز وجود کی شرائط کو محو کر کے ہم سے یہ بات مخفی رکھتی ہے کہ خود بیانیہ کے وجود میں ہی، وہ کیا مخصوص ہے، جو ایک دقت یا مسئلہ بنتا ہے۔ بیانیہ کی مثبت تعریف کرنا اس احساس یا خیال کو غالباً خطرناک حد تک اعتبار عطا کرتا ہے کہ بیانیہ خود اپنا اظہار آپ ہے کہ کہانی کہنے یا ناول، رزمیہ، قصہ یا متھ میں عمل کے ایک سلسلے کو قائم کرنے سے زیادہ فطری اور کچھ نہیں ہے۔
پچھلی نصف صدی میں ادبی شعور اور خود ادب کے ارتقا کے مختلف نتائج میں ایک خوش گوار نتیجہ یہ نکلا کہ ہماری توجہ بیانیہ کے متعلق اس عام خیال کے علی الرغم، اس کی انوکھی، صناعانہ اور غیر محقق تفسیاتی جہت کی طرف ہوئی۔ ہمیں "مارکویز پانچ بجے باہر گیا" جیسے بیانات پر Valary کے استعجاب کی طرف لازماً ایک بار پھر واپس آنا ہوگا۔ ہم جانتے ہیں کہ کتنے مختلف النوع بلکہ بعض صورتوں میں متضاد طریقوں سے جدید ادب نے اس نتیجہ خیز استعجاب کا تجربہ کیا اور اسے دکھایا ہے اور کیسے اس نے بیانیہ کے تصور پر سوالیہ نشان قائم کرنے، اسے متزلزل کرنے اور ان پر بحث

قائم کرنے کی کوششیں کیں اور کامیاب ہوا کہ بہ ظاہر سادہ سا (بلکہ پُرفریب) سوال ''بیانیہ کیوں''؟ ہمیں بیانیہ کی منفی حدود، شناخت یا جستجو کا حوصلہ عطا کرتا ہے۔ ہمیں مخالف کے ان اصل تصورات کے متعلق غور و خوض پر اکساتا ہے جن کے ذریعے بیانیہ کی تعریف کی جاتی ہے اور جن کے ذریعے بیانیہ، غیر بیانیہ کی مختلف شکلوں کے مقابلے میں اپنی تعمیر کرتا ہے۔

بیانیہ اور نقل

تخالف کا پہلا سِٹ (زمرہ) جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں وہ ہے جس کی طرف ارسطو نے بوطیقا کی چند سطور میں اشارہ کیا ہے۔ ارسطو کے نزدیک بیانیہ (Diegesis) شعری نقل کے دو طریقوں میں سے ایک ہے۔ دوسرا طریقہ عوام کے سامنے بولتے اور حرکت کرتے ہوئے کرداروں کے ذریعے واقعات کی بلاواسطہ نمائندگی ہے۔ اس مقام پر بیانیہ اور ڈرامائی شاعری کے درمیان کلاسیکی امتیاز قائم ہوتا ہے جس طرف افلاطون نے پہلے ہی ریاست کی تیسری کتاب میں اشارہ کیا تھا۔ البتہ اس کے ہاں دو فرق ہیں: اول سقراط نے بیانیہ میں نقل کی صفت (جو اس کے نزدیک نقص ہے) سے انکار کیا۔ دوئم اس نے براہ راست نمائندگی کے ان پہلوؤں (مکالمہ) کی نشان دہی کی جو غیر ڈرامائی نظموں مثلاً ہومر کی نظم، میں شامل کیے جاسکتے۔ اس طرح کلاسیکی روایت کی بنیاد میں ہی دو بہ ظاہر متضاد فصل نمایاں ہیں جن میں بیانیہ، نقل سے یا تو نقیض کی حیثیت سے یا اس کے ایک طرز کے طور پر تضاد کے رشتے میں ہے۔ افلاطون کے نزدیک طرزِ اظہار (یعنی مدلول[Logos] کے مقابلے میں کہنے کا طریقہ) کا علاقہ، نظریاتی اعتبار سے، خاص نقل اور سادہ بیانیہ میں بٹا ہوا ہے۔ سادہ بیانیہ سے افلاطون کا مفہوم وہ حکایات ہیں جو شاعر خود اپنی زبان میں کہتا ہے بغیر ہم کو یہ یقین دلانے کی کوشش کیے ہوئے کہ ''بولنے والا خود اس کے علاوہ کوئی اور ہے۔'' جیسے ہومر Illiad کی پہلی کتاب میں Chryses کے متعلق کہتا ہے ''(وہ) الیبیاسی جہازوں پر اپنی گرفتار بیٹی کی بازیافت کے لیے آیا تھا۔ وہ اپنے ساتھ وافر تاوان اور اپنے ہاتھ میں طلائی عصا پر صاحب تیر و ترکش خدا اپولو کی تسبیح لیے ہوئے تھا۔ اس نے پوری الیبیاسی فوج اور سب سے زیادہ اس کے دو سپہ سالاروں Areus کے بیٹوں سے درخواست کی۔'' دوسری طرف نقل اس کی دوسری سطر سے شروع ہے جب ہومر خود Chryses کو کلام کرنے دیتا ہے یا بہ قول افلاطون جب ہومر Chryses کی ذات میں بولتا ہے اور

''ہمیں یقین دلانے کی پوری کوشش کرتا ہے کہ ہومر نہیں بلکہ بوڑھا راہب ہے، جو کلام کر رہا ہے۔'' Chryses کی تقریر کا متن یہ ہے ''میرے مالکو اور الیدیاسی فوج کے سپاہیو! تم سب بادشاہ پریام کے شہر کو تاراج کرنے اور پھر محفوظ اپنے گھروں کو لوٹ جانے کی امید کرتے ہو۔ اولمپس پر جلوہ افروز خدا اس شرط پر تمھاری خواہش پوری کرے کہ تم اس زرِ رُستگاری کے عوض میری بیٹی کو رہا کر کے زیوس کے بیٹے Archer God اپولو کے لیے عزت و احترام کا اظہار کرو۔'' اب افلاطون مزید لکھتا ہے کہ ہومر Chryses کے الفاظ بعینہٖ نقل کرنے کے بجائے اس حکایات کو خالص بیانیہ کی ہیئت میں دہراتے ہوئے قصہ جاری رکھ سکتا تھا، اس طرح یہی متن نثر میں اور بالواسطہ اسلوب میں جاری رہتا: (مثلاً، راہب آیا اور اس نے الیدیاسی فوج کے ٹرائے کو ختم کرنے اور محفوظ واپس لوٹنے کے لیے دعا کی اور الیدیاسیوں سے درخواست کی کہ فدیہ کے بدلے اس کی بیٹی کو چھوڑ کر خدا کے تئیں احترام کا اظہار کریں۔'' یہ نظری تقسیم، جو شعری اسلوب میں دو خالص اور مختلف الاوضاع طرز ـ بیانیہ اور نقل ـ کو ایک دوسرے کا مقابل اور متضاد تصور کرتی ہے، خود اصناف کی عملی درجہ بندی کا فریضہ بھی ادا کرتی ہے۔ (ان میں) دو خالص طرز (بیانیہ ـ جس کی نمائندگی قدیم پُر جوش اور کورس میں گائی جانے والی سرشاری کی نظمیں کرتی ہیں اور نقل ـ جس کی نمائندگی تھیٹر کرتا ہے) اور ایک مخلوط یا زیادہ صحیح طور پر باہم متبادل طرز ہے جو رزمیہ کا طرز ہے، جیسا کہ ابھی ہم نے Illiad کی مثال میں دیکھا۔

پہلی نظر میں ارسطو کی تقسیم بالکل مختلف معلوم ہوتی ہے کیوں کہ وہ پوری شاعری کو 'نقل' تک محدود کرتا اور صرف دو طرز ہائے نقل کی نشان دہی کرتا ہے۔ پہلا بلاواسطہ طرز، جسے افلاطون خالص نقل کہتا ہے اور دوسرا بیان (یا حکایت) جسے وہ بھی افلاطون کی طرح بیانیہ (Diegesis) کہتا ہے۔ دوسری طرف ارسطو، افلاطون کی طرح نہ صرف ڈرامائی صفت کو نقل کے طریقے سے پوری طرح ہم آہنگ تصور کرتا ہے بلکہ رزمیہ کے مخلوط کردار پر غور کیے بغیر، اسے خالص بیانیہ اظہار کے مماثل قرار دیتا ہے۔ یہ تبویب و انضباط اس حقیقت کا نتیجہ ہے کہ ارسطو، افلاطون سے زیادہ سختی کے ساتھ، نقل کی تعریف، ڈرامائی نمائندگی کے لیے ضروری اسٹیج کے لوازمات کے حوالے سے کرتا ہے۔ اس موقف کی تائید میں یہ دلیل بھی دی جا سکتی ہے کہ رزمیہ بنیادی طور پر ایک بیانیہ ہی ہوتا ہے خواہ مکالمہ یا بلاواسطہ کلام اس میں کتنا ہی اہم کردار کیوں نہ ادا کرے یا یہ بلاواسطہ اظہار پوری نظم پر غالب ہی کیوں نہ ہو۔ اس لیے یہ مکالمے

بیانیہ کے اس بنیادی چوکھٹے میں واقع ہوتے ہیں یا اس بیانیہ کے زائیدہ ہوتے ہیں جو رزمیہ کا بنیادی طرز اظہار یا اس کا تار و پود ہے۔ بہرحال ارسطو رزمیہ شاعروں میں ہومر کی فوقیت کا اس وجہ سے قائل ہے کہ وہ نظم میں ذاتی طور پر کم سے کم مداخلت کرتا ہے اور شاعر کے فرض کے مطابق، عام طور پر، اپنے کرداروں کو بلاواسطہ ڈرامائی طور پر، یعنی ممکن حد تک ''نقل'' کے طریقے پر پیش کرتا ہے۔ اس سے یہ بھی اشارہ ملتا ہے کہ وہ کنایتاً ہومر کے مکالموں کے ''نقل'' ہونے کا معترف ہے اور اس طرح رزمیہ اسلوب کے مخلوط کردار کو تسلیم کرتا ہے، جو اپنی اصل میں تو بیانیہ ہے لیکن ایک وسیع مفہوم میں ڈرامائی بھی ہے۔

اس طرح افلاطون اور ارسطو کی درجہ بندیاں محض اصطلاحات کی سادہ تعریف کے مرادف ہیں، ان دونوں کی درجہ بندی میں اس بنیادی موقف پر اتفاق ہے کہ ڈرامائی اور بیانیہ شاعری ایک دوسرے کی متضاد ہیں اور دونوں فلسفی اول الذکر کو، رزمیہ کے مقابلے میں، زیادہ مکمل نقل تصور کرتے ہیں۔ یہ حقائق پر اتفاق رائے ہے، جو ایک مفہوم میں شاعری کی قدر و قیمت کے متعلق ان دونوں فلسفیوں کے درمیان اختلاف کے سبب نمایاں ہوگیا ہے: افلاطون شعرا کو ''نقال'' کہہ کر معتوب کرتا ہے۔ اس میں سرفہرست ڈرامہ نگار ہیں (اور اس مذمت سے) ہومر بھی مستثنیٰ نہیں ہے کہ وہ بیانیہ شاعری کے لیے جائز حدود سے زیادہ نقال ہے۔ وہ صرف ان چند مثالی شعرا کو شہر میں داخل ہونے کی اجازت دیتا ہے جن کا برہنہ اور تکلف بیزار اسلوب کم سے کم نقل کے قریب ہوگا۔ جب کہ ٹھیک اس کے علی الرغم، ارسطو، المیہ کو رزمیہ سے بلند مرتبہ دینا چاہتا ہے اور ہومر کی ان صفات کی تعریف کرتا ہے، جو اس کی تخلیق کو ڈرامائی اسلوب کے قریب لاتی ہیں۔ اس طرح یہ دونوں نظام، قدروں کے تضاد کے علاوہ یقیناً یکساں ہیں: افلاطون کی طرح ارسطو کے لیے بھی بیانیہ ادبی نمائندگی کا ایک ہلکا اور کمزور طرز اظہار ہے اور پہلی نظر میں یہ بہت مشکل معلوم ہوتا ہے کہ کوئی اس کے علاوہ کسی دوسرے نتیجے پر کیسے پہنچ سکتا ہے۔

یہاں ایک نکتے کا ذکر ضروری ہے جس پر افلاطون اور ارسطو کی نظر نہیں گئی اور جو بیانیہ کی اہمیت اور قدر بحال کرے گا۔ ڈرامے میں اسٹیج پر ہونے والی بلاواسطہ نقل تحریر اور اعضا کی اشارت پر مشتمل ہوتی ہے۔ جہاں تک یہ نقل حرکتِ اعضا پر مشتمل ہوتی ہے، وہاں تک ظاہر ہے کہ یہ اعمال کی نمائندگی کرتی ہے، لیکن اس درجے پر یہ لسانی سطح سے گریز کرتی ہے جب کہ یہی لسانی سطح، شاعر کی مخصوص تخلیقی کارگزاری کا معمول ہے اور جہاں تک ڈرامے میں الفاظ کا

حصہ ہوتا ہے یعنی کرداروں کے مکالمے (یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ بیانیہ متن میں بلاواسطہ نقل کا عمل اسی حد تک ہوتا ہے) وہ اپنے خالص مفہوم میں نمائندہ نہیں ہوتے کہ یہ صرف حقیقی یا افسانوی مکالموں کے دوبارہ خلق کرنے تک محدود ہوتا ہے۔ الیڈ (Illiad) کی مذکورہ بالا سطور 12 تا 16 کے لیے کہا جاسکتا ہے کہ وہ Chryses کے عمل کی لسانی نمائندگی کرتی ہیں لیکن یہی بات اس کے بعد کی پانچ سطور کے متعلق نہیں کہی جاسکتی۔ Chryses کی تقریر کی نمائندگی نہیں۔ اگر یہ واقعی کی گئی تقریر ہے تو یہ اسے لفظ بہ لفظ ''دہراتی'' ہیں۔ اگر یہ تقریر واقعی نہیں کی گئی تو یہ سطور بالکل لغوی مفہوم میں اس کی ''تعمیر'' کرتی ہیں۔ ان دونوں صورتوں میں ''نمائندگی'' کا عمل دخل صفر ہے۔ ان دونوں صورتوں میں ہومر کی پانچ سطریں Chryses کی بعینہٖ وہی تقریر ہیں۔ ظاہر ہے یہ صورت ماقبل کی پانچ سطور میں نہیں ہے۔ یہ سطریں کسی بھی طرح Chryses کے عمل کے مماثل نہیں ہیں۔ ولیم جیمز نے لکھا ہے کہ ''لفظ کتا کاٹتا نہیں ہے'' اگر ہم شعری نقل کو لسانی معمول کے ذریعے غیر لسانی حقیقت یا بعض استثنائی صورتوں میں لسانی حقیقت کی نمائندگی کہتے ہیں (جیسے کہ مصورانہ نقل کو، غیر تصویری صداقت اور بعض مخصوص صورت حال میں تصویری صداقت کی نمائندگی کہا جاتا ہے) تو ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ نقل مذکورہ پانچ بیانیہ سطور میں پائی جاتی ہے، ان پانچ ڈرامائی سطروں میں نہیں جو واقعے کے نمائندہ متن کے درمیان براہ راست واقعات سے اخذ کردہ ایک دوسرے متن سے لے کر ان میں شامل کردی گئی ہیں۔ بالکل ایسے ہی جیسے سترہویں صدی کے ایک ڈچ مصور نے گویا بعض جدید طریقوں کی پیش بینی کرتے ہوئے ایک منظر کی تصویر میں سیب کی تصویر بنانے کے بجائے خود سیب چپکادیے تھے۔ میں نے یہ سادہ سی مثال ''بیانیہ'' کے شدید غیر متجانس کردار کو نمایاں کرنے کے لیے دی ہے۔ ہم اس بیانیہ سے اس درجہ مانوس ہوتے ہیں کہ اسلوب اظہار کی اچانک تبدیلی کا ہمیں احساس بھی نہیں ہوتا۔ افلاطون کا مخلوط بیانیہ، یعنی سب سے عام اور آفاقی طرز اظہار، اسی اسلوب میں (بہ قول Michaux ان کے فرق پر نظر رکھے بغیر) غیر لسانی مواد اور لسانی مواد کی ''نقل'' کرتا ہے۔ جس میں غیر لسانی مواد کی تو ممکن حد تک نمائندگی کرتا ہے جسے اس متن میں صرف بعینہٖ نقل کردیا جاتا ہے۔ ایک خالص تاریخی بیان کے معاملے میں 'مورخ-راوی' کو ایک واقعے کے بیان اور مکالموں کی نقل کی میکانکی طریقوں میں فرق سے لازماً باخبر رہنا چاہیے۔ لیکن جزوی یا مکمل طور پر افسانوی بیانیہ میں افسانے کا عمل، جو لسانی اور غیر لسانی مواد پر یکساں طور پر حاوی ہے ان دو

انواع کی نقلوں کے درمیان فرق کومخفی رکھتا ہے، جن میں سے ایک بلاواسطہ ربط ہے جب کہ دوسرے میں کئی سطحوں کا زیادہ پیچیدہ نظام قائم ہوتا ہے۔ اگر کوئی یہ کہے (حالاں کہ یہ کہنا بہت مشکل ہے) کہ عمل کا تصور اور مکالمے کا تصور ایک ہی ذہنی عمل ''بیان کرنے'' سے شروع ہوتا ہے تب بھی عمل کا بیان کرنا اور الفاظ کو دہرانا ایک دوسرے سے بالکل مختلف لسانی کارروائی ہیں یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ صرف پہلا ہی حقیقی عمل ہے۔ افلاطون کے مفہوم میں لفظیات کا عمل، جس میں تبدیلی اور مساوات کے قیام، کہانی کے بعض اجزا کے انتخاب اور بعض کو نظر انداز کرنے اور مختلف نقطہ ہائے نظر کے درمیان ناگزیر انتخاب کا ایک سلسلہ ہوتا ہے۔ یہ سب وہ کارگزاری ہے جو اس وقت نہیں ہوتی جب شاعر یا مورخ خود کو کوئی تقریر یا مکالمے کے نقل کرنے تک محدود رکھتا ہے۔ ہم ذہنی نمائندگی کے عمل اور لسانی نمائندگی یا Logos اور Lexis کے درمیان فرق وامتیاز پر سوالیہ نشان قائم کر سکتے ہیں (اور ہمیں یقیناً کرنا چاہیے) لیکن یہ خود نقل کے نظریے پر اعتراض کے مترادف ہوگا۔ جس کی رو سے شعری یافت حقیقت کی تمثال ہوتی ہے اور یہ حقیقت اس بیان سے ماورا اپنا وجود رکھتی ہے، جس کے ذریعے یہ (تمثال میں) قائم ہوتی ہے۔ جیسے کہ ایک تاریخی واقعہ مورخ کے بیان سے باہر واقع ہوتا ہے یا قدرتی مناظر جو اس کی تمثال قائم کرنے والی تصویر سے باہر ہوتے ہیں۔ ایک نظریہ جو افسانے اور نمائندگی میں کوئی فرق نہیں کرتا۔ جہاں افسانے کا معروض محض ایک اختراعی صداقت ہے، جو نمائندگی کی منتظر ہے۔ اس نقطۂ نظر سے نقل کا یہ پورا تصور ایک سراب محسوس ہوتا ہے، جس کے قریب جاتے ہی وہ معدوم ہو جاتا ہے، زبان جس ایک چیز کی کامل طور پر نقل کر سکتی ہے وہ خود زبان ہے یا اور زیادہ بے کم وکاست طور پر ایک نظامِ کلام مکمل طور پر صرف ایک بالکل یکساں نظامِ کلام کی نقل کر سکتا ہے یا مختصر یہ کہ ایک نظامِ کلام صرف اپنی نقل کر سکتا ہے۔ بلاواسطہ نقل صرف ہم معنی الفاظ کی تکرار محض ہے۔

اس طرح ہم ایک غیر متوقع نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ صرف ایک طرز، جس میں ادب کی نمائندگی سمجھا جاتا ہے، بیانیہ ہے جو غیر لسانی واقعات کی طرح (افلاطون کی دی ہوئی مثال کے مطابق) لسانی واقعے کا بھی لسانی مساوی ہے۔ جب تک کہ ایک براہِ راست نقلِ قول کے مقابل وہ تحلیل نہیں ہو جاتا کہ نقلِ قول میں نمائندگی کا عمل یک سر موقوف ہو جاتا ہے جیسے کہ ایک بیان دینے والا عدالت میں خود اپنی تقریر کی تشریح کرتا ہے تاکہ منصف اس کے اظہار کی تنقیح کر سکے۔ اس طرح ادبی نمائندگی یا قدما کی نقل، ''بیانیہ جمع'' ''تقریر'' نہیں ہے، یہ بیانیہ ہے اور صرف

بیانیہ ہے۔ افلاطون نقل کو بیانیہ کا متضاد تصور کرتا ہے (اس کے نزدیک) اول الذکر مکمل نقل اور بیانیہ ناقص ہے، لیکن (جیسا کہ خود افلاطون نے Cratylus میں دکھایا ہے) کامل نقل، نقل ہے ہی نہیں۔ یہ وہ شے خود ہے اور بالآخر نقل کی صرف ایک قسم بچتی ہے جو ناقص نقل ہے، نقل ہی بیانیہ ہے۔

بیانیہ اور روئیداد

لیکن اگر ادبی نمائندگی کی یہ تعریف (اپنے وسیع مفہوم میں) بیانیہ کے مماثل ہے تو اسے بیان کے (محدود معنی میں) خالص بیانیہ اجزا تک محدود نہیں کرنا چاہیے۔ اب ہمیں خود بیانیہ کے اندر اس تفریق کا اعتراف کرنا چاہیے جو افلاطون اور ارسطو دونوں کے ہاں نظر نہیں آتی، لیکن جو نمائندگی کے دائرۂ کار میں ایک نئی سرحد قائم کرے گی، ہر بیان حقیقتاً دو قسم کی نمائندگی سے مل کر بنتا ہے، جو مختلف تناسب میں ایک دوسرے میں گھلے ملے ہوتے ہیں۔ ایک طرف عمل اور واقعات کی نمائندگی ہے جو اپنے خالص مفہوم میں بیانیہ ہے اور دوسری طرف اشیا و کرداروں کا بیان ہے جو روئیداد اور تفصیل کا نتیجہ ہے۔ اس بیانیہ اور روئیداد کے درمیان فرق و تضاد، جس پر ہماری علمی روایت نے بہت زور دیا، ہمارے ادبی شعور کی ایک اہم امتیازی صفت ہے، لیکن اس کے باوجود یہ مقابلتاً جدید فرق ہے۔ جس کے ادبی نظریے اور عمل میں ابتدا اور ارتقا کا ایک روز مطالعہ کیا جائے گا۔ پہلی نظر میں ایسا نہیں لگتا کہ انیسویں صدی سے قبل یہ تفریق بہت نمایاں رہی ہے۔ (انیسویں صدی میں) خالص بیانیہ اصناف مثلاً ناول میں (اشیا جگہوں اور کرداروں کے) تفصیلی بیان کی شمولیت کے بعد اس کے وسائل اور ضروریات کا احساس عام ہوا۔

یہ مسلسل خلطِ مبحث یا فرق و امتیاز کی طرف سے بے توجہی، جو یونانی لفظ Dregesis (حکایت) کے استعمال سے بالکل واضح ہے، سب سے زیادہ غالباً ان دو انواع کے درمیان غیر مساوی ادبی اہمیت کے سبب ہے۔ اصولاً ایک خالص روئیدادی متن کا تصور ممکن ہے، جس کا مقصد کسی واقعے بلکہ کسی بھی زمانی جہت سے ماورا و بے نیاز، معروض کی خالصتاً اپنے مکانی وجود میں نمائندگی ہے بلکہ کسی بیانیہ عنصر کے بے لاگ روئیداد کا تصور اس کے معکوس کے مقابلے میں زیادہ آسان ہے کہ ایک مرور عمل کے عناصر یا حالات کا غیر جانب دارانہ یا بے تعلق بیان ہی روئیداد کا آغاز تصور کیا جاسکتا ہے۔ ایک سادہ جملہ "مکان سفید ہے اور اس کی چھت سلیٹ کے سرمئی پتھر کی اور دروازے ہرے ہیں۔" میں بیانیہ کا کوئی جزو نہیں ہے جب کہ "وہ میز تک گیا

اور اس نے چاقو اٹھایا۔'' میں دو افعال کے علاوہ کم از کم تین اسمائے ذات بھی ہیں جو بہت ہی کم درجے پر اس حقیقت کی بنیاد پر روئیداد تصور کیے جا سکتے ہیں کہ وہ ذی روح یا غیر ذی روح اشیا کے نام ہیں۔ حتیٰ کہ ایک فعل بھی اس اعتبار سے کم و بیش روئیداد ہو سکتا ہے کہ وہ فعل یا عمل کو بے کم و کاست بیان کرتا ہے (اس نے چاقو اٹھایا اور اس نے جھپٹ کر چاقو اٹھایا کا مقابلہ کیجیے)۔ اس سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ کوئی فعل روئیداد کے شائبہ سے یکسر خالی نہیں ہو سکتا۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ روئیداد بیانیہ کے مقابلے میں زیادہ ناگزیر ہے اس لیے کہ بغیر بیانیہ عناصر کے تفصیل بیان کرنا، بغیر روئیداد کے بیانیہ کے مقابلے میں زیادہ آسان ہے (غالباً اس لیے کہ ایک شے بغیر حرکت کے وجود رکھتی ہے جب کہ حرکت بغیر شے کے ممکن نہیں) یہ ابتدائی سادہ سی صورت حال، ادبی متون کے کثیر ذخیرے میں دونوں کے تفاعل کے درمیان ربط کی نوعیت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ روئیداد کا تصور بیانیہ کے بغیر کیا جا سکتا ہے لیکن حقیقتاً یہ کبھی آزاد حالت میں نہیں ملتا۔ بیانیہ، روئیداد کے بغیر قائم نہیں ہوتا لیکن روئیداد پر اس کا یہ انحصار، متن میں اس کے غالب کردار کو متاثر نہیں کرتا۔ روئیداد بالکل فطری طور پر بیانیہ کا لاحقہ ہے جو ہمیشہ فرماں بردار، ہمیشہ بہت ضروری غلام ہوتا ہے اور کبھی دعوئ خودمختاری نہیں کرتا۔ کئی اصناف ایسی ہیں مثلاً ناول، قصہ، رزمیہ جن میں روئیداد بہت تفصیلی ہوتی ہے بلکہ بعض مرتبہ صفحات یا کمیت کے اعتبار سے غالب حصہ روئیداد کا ہوتا ہے، لیکن اس کے باوجود اپنے فرضِ منصبی کے مطابق بیانیہ کی محض معاون ہوتی ہے۔ جب کہ دوسری طرف کوئی صنف محض روئیداد نہیں ہوتی اور ہم مخصوص مدرّسانہ حدود کے باہر ایک ایسے متن کا قیاس بھی نہیں کر سکتے، جس میں بیانیہ روئیداد کا معاون ہو۔

اس طرح بیانیہ اور رروئیداد کے درمیان ربط و تعلق کا مطالعہ اصلاً روئیداد کے بیانیہ تفاعل پر غور و خوض ہے یعنی بیانیہ کے عام تصرف میں اقتباساتِ روئیداد یا اس کی جہالت کے کردار کا مطالعہ ہے۔ اس نوع کے مطالعے کی تفصیل میں جانے کی کوشش کیے بغیر، کم از کم کلاسیکی ادب روایت (ہومر سے انیسویں صدی کے اختتام تک) میں روئیداد کے دو مقابلتاً واضح تفاعل کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ پہلا وہ ہے جسے ہم تزئینی یا آرائشی قسم کہہ سکتے ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ روایتی علم بدائع میں روئیداد کو اسلوب کی دیگر محسنات یعنی کلام کی تزئینی صفات کے ساتھ رکھا جاتا ہے۔ طویل اور تفصیلی روئیداد، اس نوع میں بیانیہ کے دوران وقفۂ فرحت کی حیثیت رکھتی ہے جس کا کردار خالص جمالیاتی ہے، جیسے کسی کلاسیکی عمارت میں خوب صورت مجسمہ ہو۔ اس کی

غالباً سب سے مشہور مثال Illiad کی کتاب اٹھارہ میں Achilles کی ڈھال کا بیان ہے۔
جب Boileau اس نوع کے متن میں شوکت اور آرائشی ثروت کی تعریف کرتا ہے تو اس وقت بلاشبہ اس کے ذہن میں روئیداد کا یہی آرائشی کردار رہا ہوگا۔ Baroque رزمیہ تفصیلی بیانات یا روئیداد کے لیے مشہور تھا۔ مثلاً ایسی روئیداد Saint-Amant کی Mayse Sauve میں بہت نمایاں ہے، جس نے بالآخر بیانیہ نظموں کے زوال کے زمانے میں اس کا توازن مجروح کیا۔

روئیداد کا دوسرا اہم اور ہمارے زمانے میں بہت نمایاں تفاعل، جو بالزاک کے ساتھ ناول کی روایت پر عاید ہوا، توضیحی اور علامتی ہے: جسم کی لفظی شبیہ، گھر کے سازوسامان یا لباس کی تفصیل، بالزاک اور اس کے حقیقت پسند وارثین کے ہاں کردار کی نفسیات کا بہ یک وقت انکشاف اور جواز فراہم کرتے ہیں۔ یہ لفظی شبیہ، اشیا یا لباس ان کرداروں کی نفسیات کا نشان بھی ہیں، سبب بھی اور نتیجہ بھی، یہاں روئیداد متن کا ایک اہم جزو ہو جاتی ہے جو وہ کلاسیکی زمانے میں نہیں تھی: La Vieille Fille میں La Recher De-Mille Cormna L'absolu کے مکان کی تفصیلات پر غور کیجیے (تو یہ فرق واضح ہونے لگتا ہے) لیکن یہ سب کچھ اتنا عام ہے کہ اس پر غوروخوض کی ضرورت نہیں۔ میں صرف اس کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ زیب داستان کی جگہ روئیداد کی معنوی اہمیت کے لے لینے سے بیانیہ ہیئت کے ارتقا نے (کم از کم اوائل بیسویں صدی تک) بیانیہ عناصر کے غلبے کی توثیق کی۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ روئیداد نے ڈرامائی اہمیت حاصل کرلی، اگرچہ اس کی خود کفالت یا خودمختاری ختم ہوگئی ہے۔ جہاں تک معاصر ناول کی بعض ان ہیئتوں کا تعلق ہے، جن میں روئیداد کو بیانیہ کے غلبے سے آزاد کرانے کی کوشش کی گئی ہے، یہ کسی طرح بھی یقین سے نہیں کہا جاسکتا کہ اس مسئلے کو واقعی اس طرح دیکھا جاسکتا ہے۔ اگر اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو Robbed Grillet کی تخلیقات خالصتاً صراحتی بیانات کی مدد سے کہانی تعمیر کرنے کی کوشش معلوم ہوتی ہیں جس کی تفصیلات میں ایک صفحے سے دوسرے صفحے تک بہت خفیف اور غیر محسوس طور پر ترمیم کی گئی ہے۔ اسے روئیداد نگاری کا انوکھا ترفع بھی تصور کیا جاسکتا ہے، اور اس کی ناقابل تحریف بیانیہ حمیت کی حیرت انگیز توثیق بھی۔ اور آخری بات یہ بھی غور کرنے کی ہے کہ وہ فرق جو روئیداد کو بیانیہ سے الگ کرتا ہے، وہ مواد کا فرق ہے۔ نشانیاتی سطح پر کوئی فرق نہیں ہے۔ بیانیہ کا سروکار فعل یا واقعے سے ہے جو خالص تسلسل عمل ہے اور اس سبب وہ بیان کے ڈرامائی اور زمانی کردار پر زور دیتا

ہے۔ دوسری طرف روئیداد یا صراحتی بیان چوں کہ یہ اشیا اور معروض پر ان کے ہمہ وقتی وجود کے حوالے سے غور کرتا ہے اور عمل کے تسلسل کو بھی ایک منظر تصور کرتا ہے وقت کو معطل کرتا اور بیانیہ کو ایک مخصوص مکانی عرصے میں پھیلاتا محسوس ہوتا ہے۔ اس طرح کلام کی یہ دو اقسام دو متضاد رویوں کا اظہار کرتی معلوم ہوتی ہے۔ ان میں سے ایک زیادہ فعال دوسری زیادہ پر استغراق (موضوعی) اور اس لیے روایتی مرادف کی رو سے زیادہ شعری ہوتی ہے۔ لیکن طرز اظہار کے نقطۂ نظر سے ایک واقعے کا بیان اور ایک معروض کی تصریحی تفصیل ایک ہی جیسے عمل ہیں جو زبان کے یکساں وسائل کا استعمال کرتے ہیں۔ سب سے نمایاں اور اہم فرق یہ ہوسکتا ہے کہ بیانیہ، کلام کے زمانی کردار کے حوالے سے سلسلۂ واقعات کو دوبارہ قائم کرتا ہے جب کہ روئیداد مبرہن تسلسل میں ان اشیا کی نمائندگی کو موزوں ترین ترتیب کے ساتھ پیش کرتا ہے جو ایک مخصوص محل میں بہ یک وقت اور پہلو بہ پہلو موجود ہیں۔ اس طرح بیانیہ کی زبان اپنے معروض سے زمانی مطابقت رکھتی ہے اور یہ چیز اسے روئیداد کی زبان سے ممتاز کرتی ہے کہ روئیداد اس سے ناقابلِ تلافی طور پر محروم ہے، لیکن اس فرق کی شدت تحریری ادب میں بہت کم ہو جاتی ہے۔ جہاں قاری کے رک کر متن کو دہرانے اور اُس پر مکانی ہمہ وقتی میں، بیان کردہ منظر کے مماثل کی حیثیت سے غور کرنے میں کوئی چیز مانع نہیں ہے۔ اپولونیر کے نمونہ ہائے خطاطی یا ملارمے کے Coup de des کے منقش خاکے، تحریری اظہار کی بعض قوتوں کے استعمال کو ان کی انتہا تک طول دینے کی مثالیں ہیں۔ مزید یہ کہ کوئی بیانیہ یہاں تک کہ ریڈیو سے نشر ہونے والی رپورٹ، اس واقعے کے ہم زمان نہیں ہوتی جسے وہ بیان کر رہی ہوتی ہے اور واقعے کے زمانے اور اس کے بیان کے زمانے کے درمیان ربط و تعلق کی ممکن نوعیتیں نمائندگی کی تخصیص کو کم کرنے کا اثر رکھتی ہیں۔ ارسطو نے پہلی ہی کہا تھا کہ بیانیہ کو ڈرامائی نمائندگی پر ایک فوقیت یہ حاصل ہے کہ وہ بہ یک وقت کئی افعال کو بیان کرسکتا ہے لیکن اسے ان افعال کے ساتھ یکے بعد دیگرے ہی معاملہ طے کرنا پڑے گا۔ اور یہیں سے ان کی صورتِ حال، اس کی قوت و وسائل اور اس کی حدود روئیداد کی زبان کی طرح ہوجاتی ہیں۔

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ روئیداد ادبی نمائندگی کے ایک طرز کی حیثیت سے، نہ تو اپنے مقصود کی خودمختاری اور نہ ہی اپنے وسائل کے طبع زاد ہونے کی بنیاد پر، خود کو بیانیہ سے شافی طور پر ممتاز کرپاتی ہے اور یہی دونوں چیزیں بیانیہ۔ روئیداد، (خصوصاً بیانیہ) کی وحدت کو

توڑنے کے لیے ضروری ہیں۔ اس وحدت کو افلاطون اور ارسطو نے بیانیہ کہا مگر روئیداد، بیانیہ کی کوئی ایک سرحد قائم کرتی ہے تو یقیناً وہ ایک داخلی سرحد ہوگی اور کسی حد تک مبہم ہوگی۔ اس۔ لیے اس میں کوئی حرج نہیں اگر ہم بیانیہ کے تصور میں ادبی نمائندگی کی، تمام صورتوں کو شامل کریں اور روئیداد کو صرف ایک طرز نہ سمجھیں (جس کے لیے زبان کی تخصیص ضروری ہوگی) بلکہ زیادہ سیدھے سادے طریقے سے اسے ادبی نمائندگی کی ایک جہت تصور کریں۔ ممکن ہے وہ ایک مخصوص نقطۂ نظر سے سب سے زیادہ پرکشش ہو۔

بیانیہ اور کلامیہ

''ریاست'' اور ''بوطیقا'' کو پڑھتے ہوئے شروع ہی سے یہ احساس ہوتا ہے کہ افلاطون اور ارسطو نے ادب کے میدان کو نمائندگی کے ادب تک محدود کر دیا ہے۔ (گویا ان کے نزدیک) نقل = شعریات! اگر اس فیصلے کی روشنی میں ان چیزوں پر غور کریں جو شعریات سے منہا کر دی گئی ہیں تو ہمیں بیانیہ کی آخری سرحد نمایاں ہوتی دکھائی دے گی جو غالباً سب سے اہم اور سب سے زیادہ معنی خیز ہے۔ اس سرحد کا تعلق غنائی، طنزیہ اور ناصحانہ جیسی شاعری سے ہے۔ اس میں ہم خود کو ان چند شاعروں Alcqeus, Archilochos, Sappho, Pindar اور Hesiod تک محدود رکھیں گے جن سے پانچویں یا چوتھی صدی کے یونانی واقف رہے ہوں گے۔ ارسطو کے نزدیک Empedoeles شاعر نہیں ہے حالاں کہ وہ وہی اوزان استعمال کرتا ہے جو ہومر نے کیے۔ ''اس لیے ایک کے لیے موزوں لفظ شاعر ہے جب کہ دوسرے کے لیے شاعر کے بجائے سائنس (یا علوم) کا مصنف ''مناسب ہوگا'' لیکن Archiloches, Sappho اور Pindar یقیناً سائنس داں نہیں کہے جا سکتے۔ بوطیقا سے خارج ان تمام میں جو چیز مشترک ہے وہ یہ کہ ان کی تخلیقات، خود شاعر کی ذات اور قول سے باہر کسی حقیقی اور فرضی عمل کے ڈرامائی یا بیانیہ نمائندگی کے ذریعہ نقل نہیں ہیں۔ بلکہ صاف صاف وہ کلام ہے جو بلاواسطہ خود اس کی آواز میں اور اس کے اپنے نام سے ہے۔ Pindar اولمپک جیتنے والے کا قصیدہ پڑھتا ہے۔ Archilochos اپنے سیاسی مخالف کو لعن طعن کرتا ہے۔ Hesiod کسانوں کو مشورہ دیتا ہے اور Empedocles یا Parmenides اپنا تصور کائنات پیش کرتے ہیں۔ ان میں کوئی نمائندگی کوئی افسانہ نہیں ہے، براہ راست تقریر ہے جو تخلیق میں استعمال کی گئی ہے۔ یہی لاطینی کی الیہ شاعری

یا ہر اُس متن کے لیے کہا جاسکتا ہے جس میں خطابت کا استعمال کیا جاتا ہے، اخلاقی یا فلسفیانہ افکار، سائنسی یا نیم سائنسی تصورات، مضمون، خطوط یا رسائل، اس میں سب آتے ہیں۔ بلاواسطہ اظہار کا یہ وسیع عرصہ، متنوع طرز اظہار، صفات اور ہیئتوں کے باوجود 'بوطیقا' کی بحث سے خارج رہا اس لیے کہ یہ شاعری کی نمائندگی کے منصب کو نظر انداز کرتا ہے۔ یہاں ایک نئی تقسیم سامنے آتی ہے اور اس کا دائرۂ کار بہت وسیع ہے کیوں کہ یہ ادب کو یکساں اہمیت کے دو حصوں میں منقسم کرتی ہے۔

یہ تقسیم Emile Benveniste کی بیانیہ اور کلامیہ کے درمیان مجوزہ تقسیم سے قریب قریب مطابقت رکھتی ہے ماسوا اس کے کہ Benveniste کلامیہ میں وہ تمام چیزیں شامل کرتا ہے، جسے ارسطو بلاواسطہ نقل کہتا ہے اور جو اصلاً جہاں تک اس کے لسانی جزو کا تعلق ہے، اس کلام پر مشتمل ہوتا ہے جو شاعر یا راوی اپنے کسی کردار سے منسوب کرتا ہے۔ Benveniste دکھاتا ہے کہ بعض قواعدی ہیئتیں مثلاً ضمیر 'میں' (اور اس کا مخفی حوالہ 'تم')۔ (اور ضمائر اشارہ بعض ضمیری یا تابع فعل اشارے (جیسے ''یہاں''، ''اب''، ''کل''، ''آج'' وغیرہ) اور کم از کم فرانسیسی میں، فعل کے بعض زمانے مثلاً حال یا مستقبل کلام تک محدود ہیں جب کہ اپنی خالص شکل میں بیانیہ صرف صیغۂ غائب اور ماضی بعید اور ماضی مطلق کی ہیئت استعمال کرتا ہے۔ اظہار کے ایک محاورے سے دوسرے کے درمیان تنوع اور تفصیل خواہ کچھ ہو یہ تمام اختلافات بیانیہ کی معروضیت اور کلام کی داخلیت کے درمیان اختلاف کے مترادف ہیں، لیکن اس کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے کہ اس نوع کی معروضیت اور داخلیت کی تعریف خالص لسانی بنیادوں پر کی جاتی ہے۔ ''داخلی'' کلام وہ ہے جس میں ''میں'' کی واضح یا مخفی موجودگی (یا اس کا حوالہ) نمایاں ہو اور جسے اس کے بولنے والے کے علاوہ کسی اور حوالے سے بیان نہیں کیا جاسکتا جیسے کہ زمانہ حال جو بات چیت کا طرز اظہار اور موزوں ترین صیغہ ہے اور جسے کلام کے لمحے کے علاوہ کسی اور حوالے سے بیان نہیں کیا جاسکتا۔ اس صیغے کے استعمال کے معنی یہ ہیں کہ واقعہ اور اس کا بیان ایک ہی وقت میں واقع ہو رہے ہیں۔ اس کے علی الرغم بیانیہ کی معروضیت راوی (یا اس کے حوالے) کی غیر موجودگی کی بنیاد پر قائم ہوتی ہے۔ ''بلکہ واقعہ یہ ہے کہ معروضی بیان میں کوئی راوی ہوتا ہی نہیں، واقعات کو ان کی زمانی ترتیب کے حوالے سے رکھا جاتا ہے، جیسے کہ وہ واقع ہوئے۔ ''یہاں کوئی بولتا ہوا سنائی نہیں دیتا، واقعات خود اپنے بارے میں بولتے ہیں۔''

بلاشبہ یہ بیانیہ کی بہت مکمل تصریح ہے متکلم کے ذاتی اظہار پر مشتمل کسی نوع کے بیان سے

اساسی طور پر مختلف اور متضاد، بیانیہ اپنی خالص شکل میں جیسا کہ اپنی مثالی شکل میں ہم اس کا تصور کر سکتے ہیں اور جو حقیقتاً معدودے چند مثالوں میں دکھائی دیتا ہے مثلاً ان اقتباسات میں جو خود Benveniste نے مورخ Glotz اور بالزاک سے لیے ہیں۔ یہاں بالزاک کے Gambara سے یہ اقتباس نقل کیا جاتا ہے، جسے ہمیں غور سے پڑھنا ہے:

''نوجوانوں نے گیلری کا ایک چکر لگانے کے بعد پہلے آسمان اور پھر گھڑی کی طرف دیکھا۔ اس نے بے صبری کا اظہار کیا، ایک تمباکو والے کی دکان میں داخل ہوا، سگار جلایا، آئینے کے سامنے جا کھڑا ہوا اور اپنے لباس پر ناقدانہ نظر ڈالی، جو فرانس میں ذوق کے معیار سے تھوڑے شوخ تھے۔ اس نے اپنا کالر اور سیاہ مخملی واسکیٹ ٹھیک کی جس پر Genoa میں بنی سونے کی موٹی زنجیر لٹک رہی تھی۔ اس کے بعد ایک لمحے میں مخمل کے کناروں والا اوور کوٹ اپنے بائیں کندھے پر جھٹک کر شاندار طریقے سے آراستہ کیا اور اس کی طرف متوسط طبقے کے لوگوں کی اٹھتی ہوئی نظروں کی پروا نہ کرتے ہوئے دوبارہ چلنے لگا۔ جب دوکانوں میں روشنی ہونے لگی اور رات کا اندھیرا بڑھ گیا وہ Place du Palais Royal کی طرف ایسے بڑھا جیسے پہچانے جانے سے خائف ہو کیوں کہ وہ گاڑیوں کے پیچھے چھپ کر Rue Froidmanteai کے اختتام تک پہنچنے سے پہلے چوراہے اور فوارے سے کترا کر نکلا۔''

غیر مخلوط اظہار کے اس درجے پر بیانیہ سے مخصوص لفظیات بعض مفہوم میں متن کے مقصود کا کامل ترین احضار ہے اس متن میں (اگر چند مستثنیات کو نظر انداز کر دیں جن کی طرف میں ابھی آتا ہوں) کلام کے اس لمحے کے ہر حوالے کو جو اس کی تعمیر کرتا ہے، سختی سے قلم زد کر دینے کے سبب صرف راوی ہی غیر حاضر نہیں ہوتا بلکہ خود بیانیہ بھی موجود نہیں، ایک غیر آلود متن ہماری آنکھوں کے سامنے ہے اور اس میں جو اطلاعات فراہم کی گئی ہیں، تقریباً ان سب کو سمجھنے یا ان کی تحسین کے لیے انھیں ان کے ماخذ سے مربوط کرنے یا ان پر کسی نوع کا حکم لگانے کے لیے راوی یا خود کلام سے ان کی دوری یا قربت کی ضرورت نہیں رہتی۔ اگر ہم اس طرح کے بیان کا مقابلہ اس جملے سے ''میں تمھیں یہ لکھنے والا تھا کہ میں نے ٹھہرنے کا تہیہ کر لیا ہے۔ میں نے

طے کیا ہے کہ کم از کم سردیاں میں یہیں گزاروں گا۔'' کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ بیانیہ کی خود کفالتی بات چیت پر انحصار سے کتنی متضاد ہے، جس کے بنیادی حدود (''میں'' کون ہے؟ ''تم'' کون ہو؟ ''یہاں'' سے کون سی جگہ مراد ہے؟) کی تشریح اس صورتِ حال کے حوالے سے ہی ممکن ہے جس میں یہ جملہ لکھا گیا۔ کلام میں کوئی نہ کوئی بولتا ہے اور بولنے کے اس عمل میں اس کی صورتِ حال سے ہی متن کی اہم ترین معنویتیں نمو کرتی ہیں۔ بیانیہ میں، جیسا کہ Benveniste نے بہت زور دے کر واضح کیا ہے، کوئی نہیں بولتا، اس مفہوم میں کہ متن کی پوری معنویت سے واقف ہونے کے لیے ہم کسی منزل پر سوال نہیں کرتے کہ ''کون بول رہا ہے یا کب اور کہاں وغیرہ''۔

لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بات بھی اس میں فوراً جوڑی جانی چاہیے کہ اس نوع کا بیانیہ یا کلامیہ اپنی خالص شکل میں کسی متن میں نہیں پایا جاتا۔ تقریباً ہمیشہ ہی بیانیہ میں ایک خاص مقدار کلامیہ کی اور کلامیہ میں ایک خاص مقدار بیانیہ کی ضرور ہوتی ہے۔ حقیقتاً یہ تناسب و توازن صرف اسی حد تک محدود ہے کہ دونوں قسم کے اظہار اس آمیزش سے مختلف طرح متاثر ہوتے ہیں۔ کلامیہ میں بیانیہ داخل کرنے سے کلام راوی کی گرفت سے آزاد نہیں ہو جاتا کہ وہ اس کے بعد بھی عموماً راوی کے قائم کردہ حوالے کا پابند ہوتا ہے۔ یہ راوی ہمیشہ پس منظر میں موجود رہتا ہے، اور دخل در معقولات کے شائبے کے بغیر کسی بھی لحہ متن میں پھر مداخلت کرسکتا ہے مثلاً Chateaubriand کے Memoires de Outre Tombe میں ہم یہ بہ ظاہر معروضی اقتباس پڑھتے ہیں:

> ''جب سمندر کھلا ہوا اور طوفانی تھا۔ وسیع کنارے کے ساتھ ساتھ لہریں،
> محل کی دیوار سے ٹکراتی اور اونچے میناروں جتنی اٹھتی تھیں۔ ان میناروں
> میں سے ایک کی بنیاد سے بیس فٹ اوپر، گرینائٹ کا، سکرا، آگے کو جھکا
> ہوا، چمک دار چھجہ تھا۔ جہاں سے کوئی خندق کے تحفظ کے لیے بنے مورچے
> سے رابطہ قائم کرسکتا تھا۔ ہم دو لہروں کے درمیانی وقفے میں یہ خطرناک
> جگہ پار کریں گے، اس سے پہلے کہ دوسری لہریں آکر اس مینار کو گھیر لیں۔''

لیکن ہم جانتے ہیں کہ راوی، جس نے اس اقتباس میں تھوڑی دیر کے لیے، اپنے کو چھپا لیا ہے، بہت دور نہیں ہے اور ہمیں نہ اس پر کوئی حیرت ہوتی ہے اور نہ خفت جب وہ پھر بولنے لگتا ہے:

> ''ہم میں سے کسی نے اس جوکھم سے انکار نہیں کیا لیکن میں نے یہ خطرہ
> مول لیتے ہوئے بچوں کے چہرے خوف سے پیلے پڑتے دیکھے۔''

واقعہ یہ ہے کہ بیانیہ صیغۂ واحد حاضر میں کلام کی ترتیب سے برآمد نہیں ہوا ہے، جس نے اسے بغیر کوشش یا تحریف یا بغیر اپنی شناخت کھوئے جذب کر لیا ہے۔ اس کے علی الرغم بیانیہ میں برہانی عناصر کی مداخلت کو بیانیہ حصے کی شدت میں نرمی کے لمحات تصور کیا جاتا ہے۔ یہی بات مذکورہ اقتباس کے متعلق بھی صحیح ہے، جس میں بالزاک نے مختصر موضوعی بیانات بھی داخل کر دیے ہیں:

''اس کا لباس فرانس میں ذوق کے معیار سے قدرے شوخ تھا۔''

یہی بات اس اشارتی جملے کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے: ''Genoa میں بنی سونے کی موٹی زنجیر۔'' جس میں ظاہر ہے ایک اقتباس کی ابتدا چھپی ہوئی ہے (''بنے'' صیغہ ماضی کے بجائے ''جو بنے ہیں'' سے متعلق ہے) اور اس کا تخاطب براہ راست قاری سے ہے۔ جسے زیرِ سطح اس منظر کا شاہد بھی تصور کیا جاتا ہے۔ یہی بات ''بورژوا لگا ہوں'' اور تابع فعل ''شاندار'' کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے، جس میں ایک نوع کا فیصلہ بھی مضمر ہے اور جس کا ماخذ، ظاہر ہے کہ راوی ہے: اضافی بیان ''ایک خوفزدہ آدمی کی طرح'' جسے لاطینی زبان راوی کے موضوعی انداز کے سبب فعل کے شرطیہ صیغوں سے پابند کرے گی اور آخر میں حرف عطف ''اس لیے کہ وہ چھپ کر'' راوی کی فراہم کردہ وضاحت ہے۔ یہ واضح ہے کہ بیانیہ ان برہانی علاقوں کو اتنی آسانی سے پوری طرح جذب نہیں کرتا جنھیں Georges Blin ''مصنف کی مداخلت'' کہتا ہے جتنی آسانی سے کلامیہ بیانیہ علاقوں کو قبول کرتا ہے۔ وہ بیانیہ جو کلامیہ میں داخل کر دیا جاتا ہے اس نظامِ کلام کا ایک جزو ہو جاتا ہے، لیکن وہ کلامیہ جو بیانیہ میں داخل ہوتا ہے، کلام ہی رہتا ہے اور ایک طرح کی گانٹھ بنا لیتا ہے، جس کی شناخت اور نشان دہی بہت آسان ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ کلامیہ کے مقابلے میں، بیانیہ کی بے آمیزشی بہت واضح اور نمایاں ہوتی ہے۔

حالاں کہ اس عدم توازن کا سبب بہت سادہ ہے، (لیکن) یہ ہمارے لیے بیانیہ کے ایک فیصلہ کن کردار کا اشارہ بھی ہے۔ کلام زبان کا وسیع ترین اور سب سے زیادہ ہمہ گیر فطری طرز اظہار ہونے کے سبب، اظہار کی ہر نوع کو قبول کرتا ہے، اس لیے کسی خالص طرزِ اظہار کا تحفظ اس کا مسئلہ نہیں۔ دوسری طرف بیانیہ ایک خاص طرز اظہار ہے جو متعدد پابندیوں اور منہائی (صیغہ واحد حاضر، صیغہ حال وغیرہ سے انکار) کے حوالے سے اپنی شناخت متعین کرتا ہے۔ کلامیہ بغیر اپنی شناخت کھوئے ''قصہ سنا'' سکتا ہے جب کہ بیانیہ کبھی اپنی شناخت سے آزاد ہوئے بغیر کلامیہ نہیں ہو سکتا لیکن وہ اس سے یکسر عاری ہو کر خشک اور مفلس بھی ہو جاتا ہے۔ اس

لیے اپنی خالص شکل میں بیانیہ کہیں نہیں ملتا۔ ایک معمولی سے مشاہدے کا ذکر، ایک عام صفت کا استعمال جو تصریح سے ذرا زیادہ ہو، بہت محتاط تقابل، ایک انتہائی بے ادعا ''غالباً'' بہت جارحانہ منطقی استدلال بیانیہ کی بافت میں کلام کی ایسی نوع داخل کر دیتا ہے، جو اس کے لیے اجنبی ہے، جیسے کہ بیانیہ سے ایک نوع کا انحراف ہو۔ ایسی بعض صورتوں میں انتہائی خفیف اتفاقی تغیر کے مطالعے کے لیے ہمیں متون کے متعدد انتہائی باریک تجزیے کرنے کی ضرورت ہوگی۔ ان مطالعات کا ایک مقصد ان طریقوں کی شناخت اور درجہ بندی ہوگی جن کی مدد سے بیانیہ ادب (خصوصاً ناول) اپنے لسانی نظام میں قابلِ قبول طریقے سے بیانیہ کی ضرورت اور کلام کے لوازم کے درمیان نازک توازن قائم کرتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ناول، ان دونوں کے درمیان تعلق کا مسئلہ یقینی اور مطمئن کرنے والے طریقے سے حل کرنے میں کبھی کامیاب نہیں ہوا۔ کبھی کبھی جیسے کہ کلاسیکی عہد میں ہوا، کوئی ایک Celantes، ایک Scarron، ایک Fielding جیسا 'مصنف راوی' کلام کو خود اپنے ذمے لے لیتا ہے اور بیانیہ میں طنزیہ طور پر آورد آگیں اختیار تمیزی کے ساتھ مداخلت کرتا اور قاری سے تبادلہ خیال کے مانوس لہجے میں مخاطب ہوتا ہے۔ دوسری طرف اس عہد میں، کبھی کبھی مصنف تمام ذمے داری شاہ کردار پر ڈال دیتا ہے جو واقعہ بھی بیان کرتا اور صیغۂ واحد حاضر میں ان پر تبصرہ بھی کرتا ہے۔ یہ صورت Lazarillo Tormas سے لے کر Gil-Blas تک کے Picaresque ناولوں اور دوسرے افسانوی خود نوشت متون جیسے Manon, Leocaut اور Lavie de Marianne کی ہے۔ مزید یہ کہ کبھی کبھی یہ نہ طے کر سکنے کے سبب کہ وہ خود کلام کرے یا کسی خاص کردار کے ذریعے اپنی بات کہے یہ 'مصنف-راوی' کلام کو مختلف کرداروں میں یا خطوط کی مانوس صورت میں، جیسا کہ اٹھارویں صدی کے ناولوں La Nowella Heloise Les Liaisons dengereuses میں ہوا، یا ایک Joyce یا ایک Foulkner کے زیادہ لطیف طریقے سے ایک کردار کو ان کے داخلی کلام کے ذریعے رفتہ رفتہ بیانیہ اختیار کرنے دیتا ہے۔ وہ تنہا زمانہ جب بیانیہ اور کلام کے درمیان بغیر کسی نمائش یا جھجک کے مکمل طمانیتِ قلب کے ساتھ یہ توازن حاصل کیا گیا، ظاہر ہے انیسویں صدی میں آیا، یہ بالزاک سے تالستائی تک معروضی بیانیہ کا کلاسیکی عہد ہے، اس کے علی الرغم ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے زمانے میں اس توازن کی وقت سے باخبری پر اس حد تک زور دیا گیا کہ بعض خاص طرح کی گفتگو کو بعض بے حد صاف اور

سخت گیر مصنفین کے لیے تقریباً ناممکن کہا گیا ہے۔

مثلاً ہم جانتے ہیں کہ Hemingway یا Hammet جیسے بعض امریکی مصنفین نے بیانیہ کو انتہا درجے تک خالص بنانے کی کوشش کی جس کی وجہ سے، انھوں نے نفسیاتی محرکات کا بیان اپنے متن سے خارج کر دیا کہ اس نوع کا بیان برہانی نوعیت کے عام غور و فکر کی مدد کے بغیر ممکن نہیں۔ شرائط جن میں راوی کے ذہنی یا موضوعی فیصلوں کا شائبہ ہو، منطقی روابط اور اس طرح کی دوسری چیزیں بھی اسی حد تک منہا کی گئیں کہ افسانے کے لفظیات، فصل بندی کے بغیر یکے بعد دیگرے مختصر جملوں کا مجموعہ بن گئی۔ جس کی سارتر نے 1943 میں کامیو کے ہاں نشان دہی کی تھی اور جسے دس برس بعد پھر Robbed-Grillet کے ہاں دوبارہ ظاہر ہونا تھا۔ جسے اکثر نظریے کردار کا ادب پر اطلاق کہا گیا، ممکن ہے وہ زبان کی عدم مطابقتوں کا شدید احساس ہو۔ معاصر افسانوی تحریروں کے تمام زیر و بم کا بلاشبہ اس نقطۂ نظر سے تجزیہ کیا جاسکتا ہے اور بہ طور خاص پچھلے زمانے کے علی الرغم، زیر تحریر کلامیہ میں بیانیہ کو جذب کرنے کا رجحان جو Phillipe Sollers یا Jean Thibaudeau میں بہت نمایاں ہے۔ ہے جسے شیل نوکو ''لکھنے کے عمل سے مربوط کلامیہ جو تحریر کے ساتھ وجود پکڑتا اور اس میں ہی ملفوف رہتا ہے۔'' کہتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے ادب نے اپنے نمائندہ طرز کے تمام امکانات ختم کر لیے یا ادب ان کے امکان کی حدود میں نہیں سما رہا ہے اور اب خود اپنے کلام کی مبہم جھنجھناہٹ میں واپس آنا چاہتا ہے۔ شاید شاعری کے بعد اب 'ناول' (نظریہ) نمائندگی کے عہد سے یقینی نجات پا رہا ہے۔ شاید بیانیہ، اسے منفی انوکھے پن میں، جو ابھی ہم نے اس سے منسوب کیا ہے ہمارے لیے اب ''ماضی کی چیز'' بن چکا ہے جیسے ہیگل کے لیے مصوری یا ماضی کی چیز ہوگئی تھی۔ ہمیں بیانیہ کی اس مراجعت کے دوران ہی اس پر غور و خوض میں عجلت کرنے چاہیے، اس سے پہلے کہ یہ ہمارے افق سے یک سرنا پید ہو جائے۔

O

(تنقید: مدیر: قاضی افضال حسین، شریک مدیر: قمرالہدیٰ فریدی، ناشر: شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)

تنقید کی جمالیات (سیریز)

(تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات)	(جلد 1)	پروفیسر عتیق اللہ
(مغربی شعریات: مراحل و مدارج)	(جلد 2)	پروفیسر عتیق اللہ
(مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا)	(جلد 3)	پروفیسر عتیق اللہ
(مارکسیت، نومارکسیت، ترقی پسندی)	(جلد 4)	پروفیسر عتیق اللہ
(جدیدیت، مابعد جدیدیت)	(جلد 5)	پروفیسر عتیق اللہ
(ساختیات، پس ساختیات)	(جلد 6)	پروفیسر عتیق اللہ
(رجحانات و تحریکات)	(جلد 7)	پروفیسر عتیق اللہ
(تصورات)	(جلد 8)	پروفیسر عتیق اللہ
(ادب و تنقید کے مسائل)	(جلد 9)	پروفیسر عتیق اللہ
(اضافی تنقید، ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ)	(جلد 10)	پروفیسر عتیق اللہ

an artwork by ARTWORKS INTL.
Kh.Afzal Kamal - 0320 - 4031556

بک ٹاک
میاں چیمبرز 3۔ ٹمپل روڈ لاہور
Email : book_talk@hotmail.com
www.facebook.com/booktalk.pk
Website : www.booktalk.pk

042-36370656
042-36374044
042-36303321
0300-4488470